





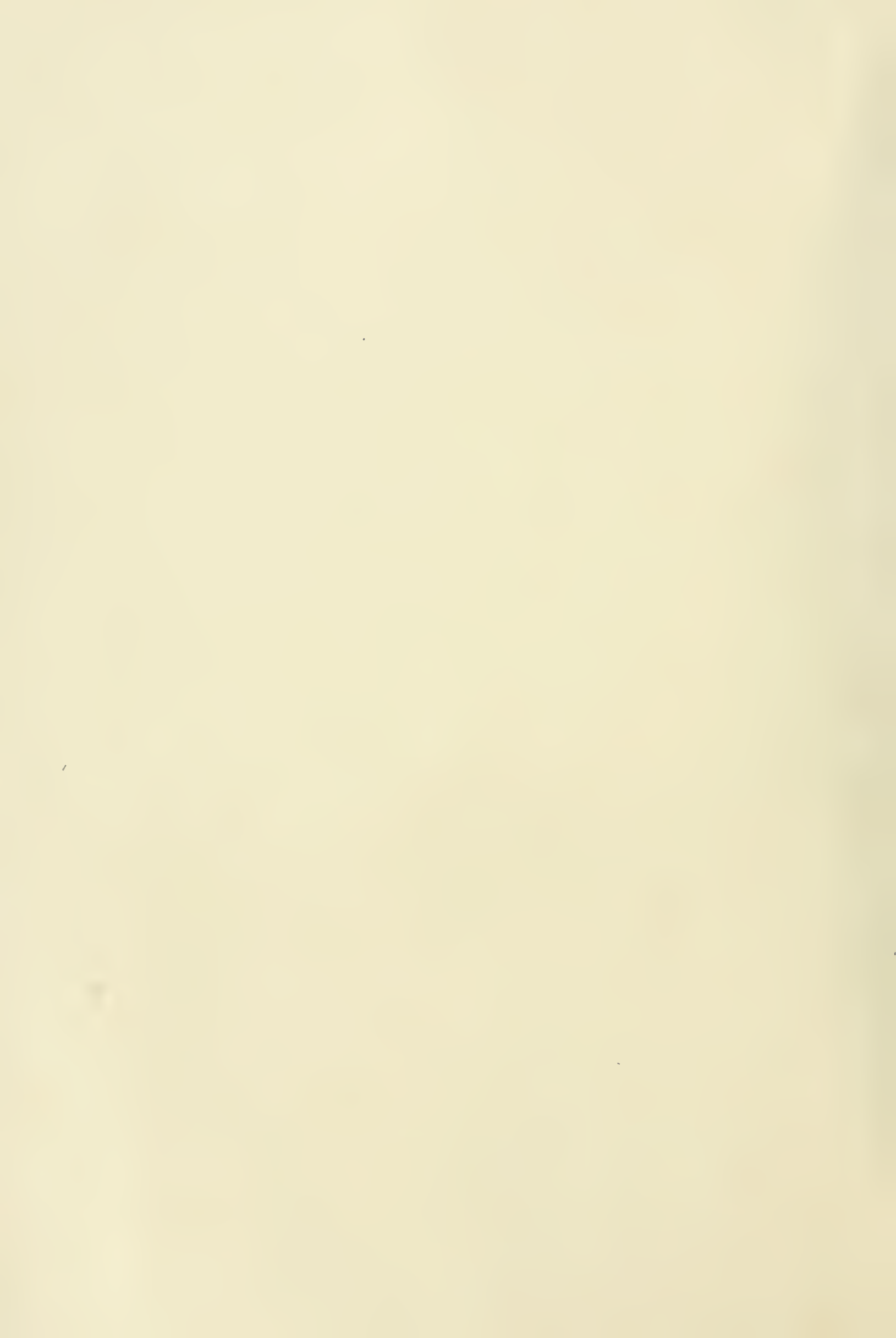






L'ART ANCIEN

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878



PUBLICATION DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

L'ART ANCIEN

A

L'EXPOSITION DE 1878

PAR

MM. ED. DE BEAUMONT, TH. BIAIS, EDMOND BONNAFFÉ
FRÉDÉRIC DARCEL, HENRI DARCEL, DURANTY, H. ÉPHRUSSI, BENJAMIN FILLON
P. GASNAULT, HENRI LAVOIX, PAUL MANTZ, EUG. PIOT, A.-R. DE LIESVILLE
O. RAYET, ARTHUR RHONÉ ET Mme GERMAINE DE POLIGNY

Sous la direction de M. LOUIS GONSE

Rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*



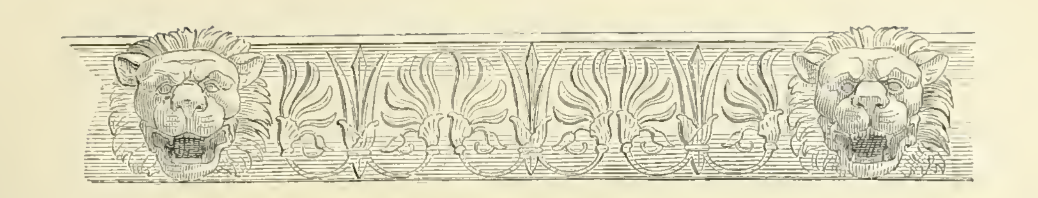
PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

M DCCC LXXIX





L'EXPOSITION HISTORIQUE DE L'ART ANCIEN

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL.



Malgré des lacunes inévitables, l'Exposition rétrospective de 1878 présente un magnifique ensemble. Plusieurs séries y ont pris un développement qu'on n'avait jamais vu jusqu'ici. Les Salons des Alsaciens-Lorrains en 1874 et les Galeries de l'Histoire du travail en 1867, même en réunissant leur contenu, étaient loin d'offrir un aussi grand nombre d'objets précieux.

M. de Longpérier, M. Schlumberger et les membres des commissions d'admission et d'installation, en s'essuyant le front après le labeur de ces quelques mois, peuvent regarder leur œuvre, certes, sans en rougir.

La science éprouvée, le sens plein de finesse de M. de Longpérier, sa prudence et celle des commissions nous auront valu la réunion de ce beau Musée artistique et historique. Le plan du directeur de la partie rétrospective, qui était de montrer au public l'histoire du travail artistique, siècle par siècle, faisait un devoir aux commissions d'accueillir bien des pièces qui, sans grand mérite décoratif, n'en sont pas moins de très intéressants spécimens des fabrications aux diverses époques.

Beaucoup de pièces qu'on revoit avec plaisir avaient déjà paru aux Alsaciens-Lorrains et à l'Exposition de 1867, mais nombre d'autres n'avaient point figuré à des Expositions antérieures.

Le plan parfaitement logique d'un classement par séries chronologiques n'a pu être suivi autant qu'on l'eût désiré. Les possesseurs de grandes collections ont leurs exigences très compréhensibles. Ils veulent faire valoir en un seul et glorieux ensemble la diversité et la beauté de leurs collections. MM. Seillière, Fillon et quelques autres personnes ont néanmoins consenti à diviser leurs richesses.

Personne n'ignore que de grandes hésitations ont accompagné et ralenti l'organisation de l'Exposition rétrospective. Beaucoup d'amateurs n'ont pas cru qu'elle eût lieu, et n'ont point voulu risquer d'y figurer. Des craintes politiques en ont retenu d'autres. Un certain nombre enfin ont résisté à toutes les instances. En revanche, bien des demandes sont parvenues, non pas au dernier moment, mais après le dernier moment.

Les nations étrangères, sauf la Belgique et l'Espagne, ne nous ont rien envoyé, et ces deux pays, comme nos grands collectionneurs, n'ont point accédé au système divisionnaire et chronologique. Force a été d'ailleurs d'installer leurs envois dans l'aile droite du Trocadéro, consacrée primitivement aux peuples de l'Asie, de l'Afrique, de l'Océanie et de l'Amérique avant la découverte.

Notre Exposition de 1878 diffère sensiblement de celle de 1867. Il y a onze ans, chaque nation devait organiser son musée particulier, et c'est ce qu'elles avaient fait presque toutes. La France et ses collectionneurs n'occupaient qu'un espace relativement restreint. En 1878, l'Exposition tout entière, nous ne parlons que de l'aile gauche du Trocadéro, est due aux collectionneurs français, et elle n'en est que plus belle, hâtons-nous de l'ajouter.

La marche de l'organisation matérielle a été conçue très simplement.

Un avis publié officiellement a d'abord fait connaître que la direction tenait à la disposition des collectionneurs des feuilles de demandes où ils inscriraient la désignation des pièces qu'ils comptaient proposer à l'examen des commissions, dont les membres sont allés ensuite chez les possesseurs des objets indiqués pour en vérifier la valeur et pour choisir les plus intéressants. Quant aux personnes qui ne possèdent qu'un très petit nombre de pièces, elles venaient au ministère les soumettre à l'appréciation de qui de droit.

On a repris le modèle des vitrines de 1867, réparties en trois types

de deux grandeurs chacun. Des vitrines murales qui, par exemple, ont $2^{m},60$ de haut sur 5 mètres ou $2^{m},50$ de longueur, des vitrines-tables et des vitrines-étagères vitrées de tous côtés pour qu'on puisse tourner et examiner tout autour, ont suffi aux besoins de disposition et d'étalage.

La courbure des ailes du Trocadéro a gêné passablement l'installation des salles, et dans certains endroits où la courbe se prononce, il a fallu se résigner à perdre de la place. Toutefois cette courbure a son bon côté : elle amène avec elle de la variété et de l'imprévu.

Le système adopté a été de diviser l'unique galerie tournante par des cloisons égales en hauteur aux vitrines qu'on y appuie. Ces cloisons forment des salles plus ou moins grandes, mais n'arrêtent pas les yeux du spectateur, qui pourra suivre la perspective des travées. Le jour vient d'en haut, d'un large vitrage garni d'un velum.

La disposition générale nous semble bonne. Les fonds de muraille sont d'un rouge pâli, et ceux des vitrines sont d'un rouge foncé; ces tons font ressortir les colorations. La hauteur des vitrines a été calculée de manière qu'on pût les surmonter de tapisseries et que celles-ci s'arrêtassent à la base des travées de fonte qui supportent la toiture. De grandes pièces s'élèvent au milieu de chaque salle et en dominent l'ensemble : ici un panneau d'émaux, un chevalier en armure, là une statue de bronze, un groupe en marbre, qui font des sommets successifs; les vitrines centrales restent transparentes, afin de laisser passer la vue jusqu'à ces grandes pièces dominantes comme des trophées ou des monuments. Entre les vitrines murales on a placé des meubles, des bustes. Une gamme de notes vives et de notes neutres entremêlées a été assez savamment répartie pour que nulle part, autant que possible, il n'y ait d'éclat criard ou de masse sombre qui fasse trou.

Les membres des commissions ne sont pas venus à bout de leur tâche sans quelque peine, on le conçoit. Le partage de la place, son estimation, le temps qui pressait, attendu que la construction n'était pas achevée, compliquèrent souvent le travail.

Beaucoup de dévouement et de zèle vinrent à bout du résultat, et nous pouvons citer parmi ceux des membres des commissions qui ont prêté le concours le plus actif et le plus direct à l'installation : MM. de Saulcy et Barthélemy pour les médailles, MM. de Longpérier-Grimoard, de Ruble et Robert de Lasteyrie pour les livres et manuscrits, MM. le colonel Leclerc et le comte d'Armaillé pour les armes, M. Davillier pour les meubles, MM. Meyer et de Montesson pour les tapisseries, M. Dreyfus

pour les sculptures, MM. Chouquet, Nuitter et Strauss pour les instruments de musique, M. Gasnault pour la céramique.

En décrivant les salles de l'Exposition, nous aurons à signaler d'autres noms encore. Bien entendu, la haute et savante direction de M. de Longpérier, secondée par M. Schlumberger, coordonnait et guidait tous les efforts.

Ayant indiqué brièvement le sens et l'organisation de l'Exposition, nous n'avons plus qu'à en traverser rapidement les salles pour indiquer les richesses qu'elles contiennent, laissant aux critiques chargés des comptes rendus spéciaux de la *Gazette* le soin de préciser, d'étudier le caractère des objets et de les *hiérarchiser*.

On entre à l'exposition historique de l'art ancien par le pavillon terminal de l'aile gauche du Trocadéro.

Le vestibule du rez-de-chaussée contient quelques sculptures gallo-romaines, puis de belles tapisseries qui garnissent aussi l'escalier, et parmi lesquelles celle du XIVe siècle à M. Escosura, celles du XVe siècle, de M. Lévy et de la mairie de Boussac, celle de M. Béraud où figure Diane de Poitiers, celles de M. Bellenot qui sont armoriées, et celle des Gobelins, à basse lisse, signée Mosen, à M. Lévy, sont très remarquables.

La salle n° 1, dans le pavillon d'entrée, ouvre la marche chronologique avec les objets préhistoriques, les antiquités lacustres, celtiques et gallo-romaines. La pierre noire et le bronze à patine verte mêlée de rouille donnent la note dominante que relèvent des bijoux d'or.

Cette série a été organisée par M. Alexandre Bertrand, qui a si remarquablement installé le Musée de Saint-Germain, dont il est le directeur, et par M. Hamy, le savant aide-naturaliste du Muséum.

Entre autres collections préhistoriques, celles de M. de Vibraye et de M. Piette sont particulièrement intéressantes par les spécimens de dessins d'animaux qu'elles offrent au spectateur. Le silex de Saint-Acheul, de M. d'Acy, sont aussi depuis longtemps célèbres.

Les animaux en bronze du Musée d'Orléans, le Jupiter du Musée de Bordeaux, les statuettes du Musée d'Évreux, les ex-voto de Vichy de M. Le Faure, le tombeau avec les débris de char de M. Fourdrignier, les restes d'un autre char et les verreries appartenant à M. Morel, le beau caducée de M. Costa de Beauregard, la magnifique anse de vase représentant la Gaule à M. Fillon, les colliers d'or et les bronzes exposés par le Musée hongrois, les plats et les figurines de M. Habert, constituent le principal intérêt de cette salle.

La salle suivante renferme les antiquités grecques et romaines et quelques autres. Les objets de bronze si curieux et en partie si nouveaux provenant des fouilles exécutées à Dodone par M. Carapanos exciteront un vif intérêt : ils consistent en inscriptions votives, repoussés, statuettes, ornement d'un char, figurines primitives, etc.

M. Schlumberger a là de petites plaques assyriennes en bronze repoussé, attribuées au IXe siècle avant Jésus-Christ et qui ornaient probablement un char ou un trône; ce sont des objets également fort nouveaux et fort peu connus.

La collection de M. Rayet, très variée, où se remarquent, pour ne citer qu'en passant, de charmantes statuettes de Tanagra, une tête en marbre de beau style primitif, des coquilles contenant des couleurs de peintre, se distingue par son choix très savant et très ordonné.

Le casque et les jambards du Musée de Saint-Germain qu'on peut voir reproduits dans la statue du Gladiateur de M. Gérome, la tête de Victoire venant du Parthénon et exposée par M. de Laborde, une tête en terre cuite et une superbe jambe de bronze, de style archaïque, appartenant à M. Piot, des bustes en bronze envoyés par M. Dutuit, sa série de rhytons, sa grande ciste gravée; la collection de glyptique de M. Montigny, les contorniates de M. Robert, les médailles romaines de M. Lemaître, les médailles de M. Hoffmann, les gauloises de MM. Robert et Changarnier, les belles séries grecques et romaines de M. Ponton d'Amécourt, les vases à figures noires ou à figures rouges de M. Paravey, les statuettes de Tanagra et leurs analogues envoyées par MM. Lécuyer, Hartmann, Dreyfus, Bellon, etc., achèvent de composer un ensemble tout à fait important.

Une seule collection, celle de M. Gréau, de Troyes, qui est bien connue, occupe la troisième salle. Elle est très nombreuse et très variée : vase à reliefs et appliques de l'Apulie, statuettes de Tanagra, peintures, bas-reliefs assyriens, verreries, antiquités de Tarse, bronzes de premier ordre et très nombreux, figurines dorées de l'Asie Mineure. Nous y relevons une tête de Satyre que nous attribuons à la Renaissance.

La série antique est donc fort belle, abondante en bronzes, très abondante en statuettes de Tanagra qui en sont le triomphe et dont on pourra faire là un examen approfondi, pauvre en marbres, un peu dépourvue de vases à figures noires. L'ensemble de ces vitrines et son aspect décoratif restent un peu grêles. Les amateurs d'antiques ont rarement l'occasion de trouver de grandes pièces; le fragment, le débris, jouent forcément

un rôle considérable dans cette catégorie; enfin les jolies statuettes de Tanagra ne meublent pas aisément des vitrines larges de 5 mètres ou même de la moitié. Les salles ont été organisées par MM. A. Bertrand, de Witte et Feuardent.

La salle du moyen âge qui vient ensuite a été *l'œuvre* de M. Courajod. Pourtant ce groupe demeure un peu restreint, et il faut aller en chercher le complément dans la collection Basilewski qui remplit la salle voisine, et, plus loin encore, dans les vitrines de MM. du Boullay et Stein.

Des tissus aux nuances effacées ou amorties, des cuivres, des orfèvreries un peu noircies, des émaux sombres avec quelques reflets, des enluminures et des miniatures de manuscrits, des sculptures peintes, quelques meubles, le tout chargé par le temps d'une teinte un peu foncée, d'une espèce d'ombre, des ivoires jaunis, des bronzes patinés et rouillés, donnent à la salle moyen âge une note d'époque assez tranchée.

Les vêtements ecclésiastiques de MM. Châtel et Fulgence, les serrureries de M. Delaherche, cet infatigable chercheur, les meubles du baron Seillière, ses ivoires et ceux de MM. Castellani et Stein, le chef de saint de M[me] Boisse, les séries de fibules, boucles, moules, plaques, de M. Victor Gay, le casque du Musée de Grenoble, le vieux christ morvandiot et les sculptures italiennes de M. Courajod, les reliures métalliques de M. Didot, les manuscrits et peintures de M. Seillière, les précieux bijoux mérovingiens de M[lle] Gabrielle Fillon, les importantes médailles, mérovingiennes aussi, de M. Ponton d'Amécourt, des pièces fort curieuses de la céramique mérovingienne, puis encore des terres vernissées du XII[e] au XV[e] siècle provenant des fouilles faites à Paris, ou recueillies dans le Beauvaisis, des carreaux de revêtement à figures en relief venant également de Beauvais, et des carrelages normands ou champenois : voilà ce qui constitue le principal fonds de ce groupe fort intéressant, où nous ne pouvons indiquer les noms de tous les exposants.

La collection Basilewski illumine d'une sorte d'éclat ambré la salle suivante, où le moyen âge se continue et la Renaissance commence. Les tons mêlés des Palissy dont les jaunes clairs et les jaspures se résolvent en une sorte de gris chaud, les émaux du moyen âge aux colorations riches mais foncées, les tons énergiques, bleus, verts et jaunes des plats italiens, les ivoires, les bronzes, les armes, les orfèvreries, équilibrent bien leurs colorations différentes.

Le fameux vase de l'Alhambra, le plat au portrait de Charles-Quint attribué à Orazio Fontana d'Urbino, figurent dans cette magnifique col-

lection si riche en orfèvreries d'église, en émaux des premières époques qu'elle seule ici nous offre, si nombreux et si importants, en terres de Palissy, en pièces de la céramique italienne, en tout ordre d'objets pourrait-on dire.

C'est à M. Basilewski que l'on doit l'organisation de cette salle.

La sixième salle a été sacrifiée au bureau du secrétariat; il faut y mentionner néanmoins la collection de médailles françaises de M. Penchaud, une des plus belles que l'on connaisse; de beaux bustes en bronze de M. Goldschmidt, les tissus espagnols de M. Chardon, les chasubles d'Embrun, le bas-relief de saint Georges, à M. Richard.

Dans ces premières salles, les murs sont ornés de tapisseries des Flandres exécutées au commencement du XVIe siècle pour la cathédrale de Tolède et appartenant à MM. Erlanger, Leclanché, Gavet, Richard. Elles représentent la vie du Christ.

Les XV[e] et XVI[e] siècles occupent les salles numéros 7 et 8. Ici les marbres deviennent plus nombreux avec leur blancheur dorée ou bistrée, les verreries apportent leurs transparences vaporeuses, les montres pétillantes d'étincelles font leur apparition. Enfin la grande époque de l'art chrétien et les œuvres superbes s'épanouissent sous nos yeux.

Dans la salle 7 nous citerons les coffrets si divers de M. Castellani, une des nouveautés de l'Exposition, la superbe vitrine de M. Eugène Piot avec une Vierge de Luca della Robbia, des anges de Donatello et un buste de Michel-Ange, dont M. Maurice Cottier aura plus loin une variante.

M. Dreyfus rivalise avec M. Piot par ses deux portraits peints de Piero della Francesca, son bas-relief en bronze de Riccio, ses bustes de femme, ses médaillons et plaquettes de la Renaissance.

Les paix exposées par M. Castellani, les vases hispano-arabes, les bijoux, les verres émaillés de M. Davillier, son *Arion* de Riccio, les armes et la merveilleuse clef Strozzi de M. Adolphe de Rothschild, des émaux du Musée de Lyon, ceux de MM. André, Éphrussi, de M[lle] Grandjean et de M[lle] Fillon, le superbe marteau de porte de M. Antiq, la tête de bronze de M. Armand, l'adorable buste en marbre envoyé par M. Goldschmidt, la lampe de mosquée, les verres émaillés de M. Gavet, son splendide Lucca della Robbia, ses montres de la première époque, ses plats italiens, ceux de MM. Georges Berger et Antiq, le buste par Donatello, à M. Goupil, le plat d'Hercule et Antée du maestro Giorgio de Gubbio, acquis à la récente vente Castellani pour 15,000 francs par M. Gay, les orfèvreries ecclésiastiques de M. Adolphe de Rothschild et

ses deux bronzes, de charmants objets à M. Bonnaffé et tant d'autres choses encore forment une masse de richesses surprenante.

Au centre de la salle numéro 8 trônent les émaux de Chartres représentant les douze apôtres qui ornèrent jadis le château d'Anet. Une des figures porte la date de 1547 et deux autres portent le monogramme de Léonard Limosin.

Les superbes verreries émaillées de M. Stein, sa nef en orfèvrerie, ses plats italiens, les verres français de M. Charvet, les verres italiens de MM. Gasnault et Salin, les plats italiens des barons Seillière et Alphonse de Rothschild, de M. Fau, une magnifique réunion de faïences de Palissy et de celles qui ont précédé, entouré ou suivi les siennes, exposées par MM. Gavet, Fillon, Gasnault, de Longpérier, Vincenot, Dupont, Vatel, Robert, M[lle] Grandjean, etc., les faïences d'Oiron et les Palissy de MM. Alphonse et Gustave de Rothschild, les splendides émaux de MM. Seillière, Beurdeley, Gustave de Rothschild, Stein, Barre et du Musée de Lyon; les bustes ou pièces en bronze de MM. Davillier, Seillière, Manheim, les plats siculo-arabes de MM. Dutuit et Seillière, les manuscrits à peintures, les éditions gothiques de la ville de Rouen, de MM. Fillon, Dugast-Matifeux et Seillière, les livres à figures du duc de Rivoli, les livres sur la Réforme de M. Gaiffe, les médaillons français de MM. Fillon et Dutuit, les jetons dauphinois de M. Roman, les deux ravissantes horloges de M. Seillière, la *Pucelle équestre* bien connue de M. Odiot et son *Saint François* d'Alonzo Cano, la poupée costumée de M. Goupil, la charmante *Chanteuse florentine* de M. Ed. André : telles sont les splendeurs ou les curiosités de cette salle.

De magnifiques tapisseries du XV[e] siècle, tissées d'or et d'argent, œuvres de la plus grande rareté, appartenant à MM. Erlanger, Goupil, Gavet, Manheim et Fau; des tapisseries du XVI[e] siècle à fond d'argent d'après des cartons de Raphaël, appartenant à M. Ch. Éphrussi, et d'autres de la même époque, relatives à la maison de Savoie, appartenant à M. Le Breton, garnissent ces salles 7 et 8, où la Renaissance fait résonner sa puissante note artistique et jette des éblouissements.

On entre ensuite dans la salle métallique de M. Spitzer, dont le rayonnement gris apporte un heureux contraste avec les notes avivées des précédentes. Là sont des armures complètes, notamment celles du comte d'Essex, des horlogeries et des instruments de physique merveilleusement ciselés ou gravés, de superbes damasquinures, de splendides bas-reliefs en marbre exécutés en Italie au commencement du XVI[e] siècle,

selon le sentiment que la Renaissance avait de l'Antiquité, des arquebuses à crosse incrustée d'ivoire, des rondaches peintes, des casques admirables, une panoplie spéciale de pistolets, poitrinals, etc. M. Spitzer, lui aussi, a dirigé l'installation de sa collection si célèbre.

La dixième salle reprend la suite du XVIe siècle, que les séries de M. Spitzer n'ont d'ailleurs pas interrompue. La collection d'objets judaïques, esquissée par M. Strauss aux Alsaciens-Lorrains, se complète et se développe ici.

Le couvercle en bois richement sculpté des fonts baptismaux de Saint-Romain, de Rouen, orne le centre de la salle. De remarquables peintures flamandes, puis des statuettes, des meubles, des armes appartenant à M. Maillet du Boullay, les serrures de M. Locquet, sans doute prédestiné : voilà ce qu'on aperçoit et remarque encore dans cette salle.

Les murailles de la salle 9 sont tendues de tapisseries flamandes exécutées d'après des compositions de Jules Romain, et dans la salle 10 on doit noter le *Passage de la mer Rouge,* tapisserie du XVIe siècle à M. de Salverte, et d'autres de la même époque, à M. du Boullay.

Les œuvres de l'art polonais, tout un musée envoyé par le prince Czartorisky et quelques-uns de ses compatriotes, emplissent la onzième salle, où d'immenses orfèvreries jettent un éclat aigu à côté des tissus aux teintes adoucies, de harnachements et d'armes, de ceintures, d'éditions gothiques, de miniatures, de portraits peints, de bijoux précieux, d'ivoires, d'un grand pot d'étain, de céramiques de Varsovie. L'art polonais paraît empreint d'une certaine influence allemande, et il aime assez souvent les gros décors riches et chargés. Le prince Czartorisky a disposé cet ensemble avec beaucoup d'habileté et de savoir. On distinguera aussi une tapisserie dans le goût de Smyrne, sur les parois de ce salon.

La salle n° 12 contient de jolies épées, très choisies, réunies par M. Henry, un coffret de cristal très important du XVIe siècle, envoyé par M. Feuardent, des bustes espagnols appartenant à M. Baur et une tapisserie à sujet de chasse du XVIe siècle, à M. Lowengard.

La salle n° 13 est consacrée aux armes de M. Riggs; on y voit entre autres de très anciens harnais de guerre du XIVe siècle, une suite très variée et très intéressante de casques, une série fort curieuse d'éperons, d'étriers.

Dans la salle n° 14 s'épanouissent un reste du XVIe siècle, le XVIIe et une partie du XVIIIe. Nous sommes dans le monde des boîtes, bonbon-

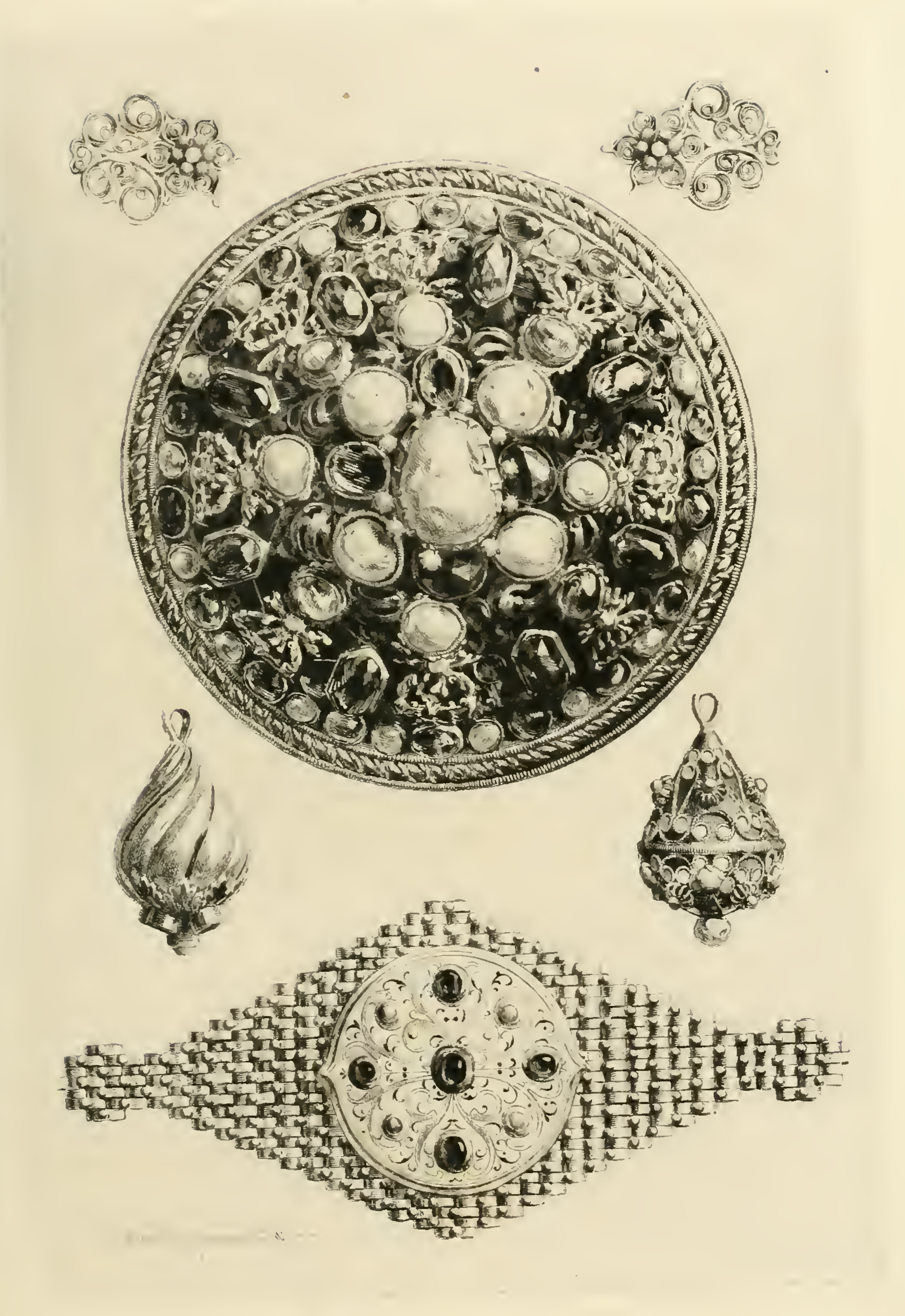
nières, petits bijoux, montres, éventails, petites orfèvreries contournées, tendres miniatures, reliures délicates; un monde où ruissellent les détails fins, gracieux, féminins.

Des groupes de marbre surmontent l'ensemble. Les plats italiens ont disparu. La faïence française arrive et s'étale : le Rouen au fond bleuâtre brodé de lambrequins, de festons, de rayons; le Nevers bleu foncé au semis léger de fleurs ou taché de jaspures; le Moustiers aux décors fins, *flous* et fantaisistes. La porcelaine se montre enfin, elle qu'on n'avait encore vue que sous l'aspect de cette pâte un peu indécise qu'on a appelée la porcelaine des Médicis, et dont MM. Davillier et Millet ont exposé de rares et curieux spécimens.

Un anachronisme a égaré ici la bibliothèque de M. Didot, de sorte que ses graves manuscrits à enluminures, ses livres à peintures des siècles antérieurs, sont un peu surpris d'ouvrir leurs pages en face des miniatures de Lavreince, Hall, Boilly, Isabey, Augustin, etc., dont M. Vincent a composé une charmante vitrine.

Les boîtes, couvertures peintes, flacons, avec la série de petites têtes masquées de M. Josse, les boîtes de M. Delahante, les reliures de M. Labitte et de M. Rouquette, les livres de la ville de Paris, les imprimés gothiques de Troyes, les tabatières, boîtes, râpes à tabac, de M. Maze, les curieux bijoux normands populaires de M. Le François, la vitrine de bijoux, verres, porte-flacons de M[me] Strauss, les éventails et menues pièces de M. et de M[lle] de Bligny, les médaillons en terre cuite de Nini à M. Gariel, des orfèvreries à divers amateurs et entres autres à M. Denière, la belle suite des montres de M. Olivier, les faïences du Musée de Rouen où se trouvent les fameuses sphères de Chapelle, les faïences de Rouen de M. Le Breton, de M. Maillet du Boullay qui possède le fameux plat à bordure rose violacé, le grand vase de M. Chanoine, les Nevers bleus ou jaunes de M. Martin, les Moustiers de M. Davillier, enfin les grands meubles du baron Seillière, les orfèvreries du même et de M. de Rothschild, composent le fonds important ou délicat de cette salle, où les époques s'entremêlent.

Pendant quelque temps, on avait pu désespérer de pouvoir montrer des spécimens de nos meubles Louis XVI, qui sont une des gloires de l'art français; mais M. Spitzer, dont nous ne pouvons nous défendre de citer la ravissante pendule Louis XVI, et surtout le Mobilier national, ont comblé la lacune. Ce dernier a prêté une magnifique commode de Marie-Antoinette, le bureau de Louis XVI, par Riesener, des appliques,





candélabres, chenets, beaux modèles de la ciselure du temps, et surtout de l'œuvre de Gouthière.

La quinzième et dernière salle oppose principalement les bruns et les roux des instruments de musique aux blancheurs de la céramique.

Les petites merveilles en bonbonnières, étuis, boîtes de toilette, bijoux exposés par M. André, une rare série de pâtes tendres dont M. Gasnault est le principal exposant avec MM. Goueslain, Leroux, Dupont, etc., une vitrine de porcelaine française et étrangère dont les principaux possesseurs sont M. Gasnault, M[me] Périlleux, M. Lejal, etc., les Nevers de MM. Cotteau et Habert, les encoignures à bronzes dorés de M. Seillière, la pendule à bronzes de Caffieri du palais de Versailles, les Delft bien connus de M. Mandl, les cachets et menus objets d'argenterie de M. Vial, les Rouen et les Nevers de M. Dupont, une vitrine de livres à peintures où se trouve entre autres la célèbre guirlande de Julie, les reliures à armoiries de M. de Longpérier-Grimoard, la réunion de pièces de Sèvres apportées par M[lle] Grandjean, M. Davis et quelques délicats amateurs, qui occupe deux vitrines, une très jolie collection de Saxe, à M. Maurice Kann, de très beaux instruments de musique dont la plus grande partie appartient à M. Gallay, quelques fort jolis bustes, enfin un énorme clavecin soutenu par des Tritons et des Néréides, et qu'on prendrait plutôt pour un décor des bassins de Versailles que pour un meuble : voilà ce qui représente le XVIII[e] siècle et la fin du XVII[e].

En fait de tapisseries, les plus remarquables dans ces trois dernières salles sont des Beauvais du XVIII[e] siècle, représentant les Parties du monde, au prince de Béarn; deux tapisseries du XVII[e] siècle lamées d'argent, à M. Davillier, et une série de Gobelins et de Beauvais des mêmes époques, d'après Boucher, Oudry, Van der Meulen, Téniers, très bien conservées, envoyées par MM. Leclercq, Keller, Barre, et par le Garde-Meuble.

Après ce catalogue sommaire, cette rapide revue du détail qui nous a fait monter depuis l'âge de pierre jusqu'à 1800, après avoir constaté les traits principaux des acquisitions apportées par le temps, il ne nous reste qu'à embrasser d'un coup d'œil général les séries que contient cette Exposition, pour noter celles qui sont complètes, celles qui ne le sont pas et celles qui ont manqué à l'appel.

C'est la céramique qui prend le plus d'extension, et nulle part on n'en aura encore vu pareille série. La suite des Palissy et des fabrications avoisinantes est incomparable, les faïences italiennes sont splen-

dides et en grand nombre, les émaux de la Renaissance abondent en merveilles et éblouissent par la quantité; les pâtes tendres et dures de la porcelaine forment une suite importante, surtout les premières. Les faïences françaises jettent beaucoup d'éclat. Les fabriques étrangères ne paraissent que sur une petite échelle et avec des lacunes. Le groupe des verreries n'est que moyen par la quantité.

Les tapisseries tiennent un rang supérieur et, sans être surabondantes, figurent en nombre plus que convenable. Mais les tissus ne sont pas venus autant qu'on l'eût désiré. Les costumes, leurs accessoires, les petites pièces ou garnitures de toilette : coiffures, souliers, éventails, etc., manquent en grande partie dans nos groupes.

Les meubles sont demeurés assez rares. Les ivoires, les bronzes forment de belles et considérables suites; les étains, les cuivres ne paraissent que peu ou presque point. L'horlogerie, l'orfèvrerie, donnent de très bonnes moyennes sous le rapport du nombre. La bijouterie et la joaillerie auraient pu fournir plus de pièces. Les médailles, d'excellent choix, apportent un appoint aussi fort qu'on pouvait le souhaiter.

Les boîtes, bonbonnières, brimborions divers, les miniatures des XVIIe et XVIIIe siècles, sans affluer, présentent des séries assez étendues.

Les instruments de musique auraient pu être plus variés, mais leur groupe paraît fort convenable.

La série antique n'avait jamais pris de telles proportions à aucune Exposition, et les Tanagras font une espèce d'explosion.

Le grand art de la Renaissance enfin est magnifiquement représenté.

L'aile droite du Trocadéro n'a pu être complétée qu'assez longtemps après l'ouverture de l'aile gauche. Elle contient la salle des Califes, la salle des Antiquités égyptiennes, organisée par Mariette-Bey; celle qui contient les sculptures du Cambodge; plusieurs salles relatives à la Chine et au Japon anciens, parmi lesquelles celle de la mission Guimet et celle de la céramique, plusieurs autres salles renfermant des armes et ustensiles d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie, où se distinguent la collection mexicaine de M. Pinart et quelques beaux vases péruviens; deux salles, remplies de trop d'objets médiocres, pour les antiquités de la Belgique et celles de l'Espagne, enfin les figures costumées de Suède et de Norvège. Au premier étage, une magnifique salle, consacrée aux arts musulmans, s'étend entre les deux ailes du palais; puis les deux salles des portraits français.

Si l'on se plaint des lacunes de l'Exposition, la réponse est simple.

La splendeur d'une exposition où tous les amateurs eussent bien voulu exposer leurs trésors, où toutes les séries eussent été proportionnellement complètes, surpasserait tous les rêves de l'imagination, écraserait les plus beaux musées et irait au delà des limites du possible.

L'Exposition de 1878 porte en général un caractère déjà bien assez excessif, et une galerie de l'art rétrospectif, si elle avait été *trop réussie,* eût dépassé à son tour les forces de contemplation et d'examen dont le plus vigoureux puisse être doté.

Contentons-nous donc de ce que nous avons, d'autant plus qu'il y a là de quoi contenter, sinon ces difficiles qu'on ne désarme jamais, du moins des esprits passablement difficiles, et félicitons M. de Longpérier d'avoir mené à bien, à travers des obstacles de toute nature, avec une confiance et une volonté que rien n'a ébranlé, avec un savoir que rien n'a mis en défaut, la très belle exposition historique de l'art ancien qui a été ouverte le 8 juin 1878[1].

A.-R. DE LIESVILLE.

1. M. de Liesville ne s'est pas cité, mais il a été l'un des plus actifs et des plus dévoués parmi ces membres des commissions qui ont prêté et porté leur concours un peu de tous côtés. Comme exposant, il a envoyé de nombreuses pièces de céramique, entre autres un très beau plat siculo-arabe, une plaque de Delft fort rare, d'importants spécimens de Rouen, Nevers, Pré d'Auge, Beauvais, pâtes tendres, une collection unique de Sèvres de la République. On a aussi de lui une vitrine d'objets du temps de la Révolution qui est très curieuse, et une fort importante série de dessins, coins et médailles de Dupré, le directeur des monnaies de la République, etc., etc.

(N. D. L. R.)



AU TROCADÉRO

CAUSERIE.



Vous admettez bien que l'éducation industrielle est à recommencer. On a perdu les vieilles traditions, le câble électrique qui reliait l'ancien monde au nouveau s'est brisé; il faut à tout prix refaire la soudure.

— Parfaitement, lui dis-je.

— Comment rattacher le présent au passé? L'occasion est excellente. On organise une Exposition rétrospective à côté de l'Exposition industrielle, on met en présence l'art ancien et l'art moderne, l'interprétation des vieux maîtres et les traductions nouvelles; l'ouvrier saura bien tirer les conséquences. On lance des prospectus, on annonce une *Histoire de l'art*...

— Eh bien, n'êtes-vous pas servi à souhait?

— Une Histoire de l'art! Les morceaux sont excellents, j'en conviens; mais un livre ne se compose pas de pages détachées, de chapitres tronqués, sans commencement ni fin, avec des interversions déplorables. Le public attendait un panorama chronologique, on lui jette l'histoire pêle-mêle, à l'aventure; le voilà tout désorienté, la leçon est manquée.

— Permettez; le classement n'est pas irréprochable, nous sommes d'accord; les lacunes sont nombreuses, mais pouvait-on faire autrement? Les Expositions précédentes n'étaient pas mieux ordonnées.

— La belle excuse! Vous reconnaissez que vos devanciers ont mal fait, raison de plus pour ne pas les imiter.

— Mais enfin, lui dis-je, de quoi vous plaignez-vous? d'une chronologie un peu élastique? Eh! mon Dieu! elle est bien suffisante, et la foule n'y regarde pas de si près.

— Voilà précisément le mal, reprit l'autre. Le simili-classement est un trompe-l'œil dangereux; mieux vaudrait un désordre franchement accusé. Inscrivez sur la porte : *Lassat' ogni speranza, voi ch'entrate*, le public saura du moins à quoi s'en tenir et ne comptera que sur lui-même. Mais on lui fait son itinéraire, on installe des poteaux indicateurs au coin des salles, et notre homme prend l'étiquette au pied de la lettre. Il est convaincu que l'aile droite du Trocadéro, la *section française*, s'appelle ainsi parce qu'elle ne contient que des collections nationales. Vous aurez beau lui dire que plusieurs exposants, parmi les plus célèbres, sont étrangers; il répondra qu'apparemment ces messieurs se sont fait naturaliser pour la circonstance. Demandez-lui de quel côté se trouvent les figurines de Tanagra, les bronzes de Dodone, les porcelaines de Saxe et les faïences italiennes, à coup sûr il ira les chercher aux *sections étrangères*, à l'aile gauche. Je sais bien que l'on n'est pas encore définitivement fixé sur l'appellation des deux ailes. Suivant les uns, l'aile gauche serait réservée aux *musées étrangers*, mais alors pourquoi tant de collectionneurs parisiens de ce côté? Suivant les autres, l'aile droite s'appellerait *Histoire de l'art*, et l'aile gauche *Ethnographie*, d'où la conclusion que les armes, la céramique, les bronzes et le reste sont *ethnographiques* quand ils viennent d'Espagne, de Chine et de Belgique, *historiques* quand ils viennent de France, d'Italie et d'Allemagne. Le public ne connaît qu'une chose : *c'est écrit;* il vous jurera, la main sur l'écriteau de la salle, que la *Guirlande de Julie* est du XVIIIe siècle, et Clodion du XVIIe. Pour lui, les grès de Flandre et les manuscrits enluminés sont contemporains des tabatières, Alonzo Cano donne la main à Jeanne d'Arc, Périclès est voisin de saint Louis, Henri IV de Marie-Antoinette; le glaive de Talma est du même temps que la stalle des Strozzi, et le magnanime Alphonse d'Aragon portait une bourguignote Louis XIII.

S'il faut en croire les mauvaises langues, le visiteur serait en butte à des méprises plus désagréables.

> On dit, et sans horreur je ne puis le redire,

que la contrefaçon aurait pénétré dans le sanctuaire, que des invités de contrebande se seraient glissés dans ce rendez-vous de vrais gentils-

hommes. J'aime à croire que les d'Hozier de la curiosité, qui composent la commission d'examen, ont vérifié tous les titres et garantissent l'authenticité des parchemins. Si pourtant l'ennemi avait déjoué la surveillance, je ne veux pas le savoir : à quoi bon désobliger d'honnêtes gens qui s'imaginent tenir

> les pommes d'Hespérides,
> Et pressent tendrement un navet sur leur cœur.

Je m'apprêtais à répondre. — Encore deux mots, fit-il, et je vous tiens quitte. Quel besoin, je vous prie, de couper l'Exposition en tranches? Cette malheureuse division amène des complications sans fin. Êtes-vous amateur d'armes? Il faut d'abord parcourir l'aile droite, monter au premier chez les Orientaux, redescendre en Espagne, et, si le cœur vous en dit, pousser jusqu'au Champ de Mars, où l'*Armeria Real* vous ménage une surprise. Êtes-vous musicien? Les luths, les épinettes et les violes d'amour sont dans la salle du XVIIIe siècle et chez les Belges. Cherchez-vous les tapis chatoyants, les damasquines d'argent et d'or, les lampes de mosquée? aimez-vous l'Orient? *On en a mis partout :* à droite, à gauche, au premier, au rez-de-chaussée, dans le jardin. Voulez-vous consulter les portraits historiques? Ils sont exposés au premier, dans deux salles interdites au vulgaire; mais pour peu que vous soyez membre d'un congrès ou amateur de conférences, on vous laissera entrer.

Peut-être désirez-vous connaître la France du XVIIe et du XVIIIe siècle? J'ai le regret de vous dire qu'elle n'est pas de la fête; les uns prétendent qu'elle a vendu toutes ses toilettes en Angleterre et n'a plus rien à se mettre, les autres assurent qu'elle est enfermée sous clef au Garde-Meuble. Je vois bien çà et là quelques épaves, une merveilleuse commode, par exemple; mais elle arrive trop tard et manque son but. Le public sait que la France a la bonne habitude de se décolleter quand elle reçoit; du moment qu'elle n'en montre pas davantage, il conclut qu'elle n'en a pas davantage à montrer. Le public a-t-il raison? Est-ce là tout ce qui nous reste de la grande école des Gobelins et de ces excellents maîtres qui s'appelaient Boulle, Ballin, Cressent, Germain, Caffieri, Martin ou Riesener?

— N'en croyez rien, lui dis-je. Le Garde-Meuble, les Ministères, les Palais nationaux conservent dans leurs nécropoles des bronzes et des meubles invisibles qu'il serait bien temps d'exhumer pour les soustraire

au zèle des frotteurs et des garçons de bureau. Ces modèles superbes auraient été l'honneur du Trocadéro, et je regrette avec vous que la France n'ait pas saisi l'occasion d'offrir à nos artistes un musée qui leur manque, aux étrangers une collection unique au monde et purement nationale.

— Heureusement, fit-il, nous avons des compensations : les âges préhistoriques sont largement représentés ; ils occupent tout le pavillon de l'aile droite, une partie des galeries et du pavillon de l'aile gauche et l'annexe de l'anthropologie. J'ignore si cet étalage d'échantillons barbares est bien à sa place dans une *Histoire de l'art*, et s'il n'eût pas suffi d'exposer quelques ustensiles d'une forme singulière, des spécimens de gravures rudimentaires, premiers tâtonnements de l'art naissant. Les raretés savantes sont lettres closes pour notre public ; il a déjà bien de la peine à se retrouver dans ce chaos de merveilles ; faut-il encore compliquer la besogne en lui montrant les silex, même les mieux dégrossis, et des squelettes qui charmeraient la clientèle du Muséum ?

Que le Trocadéro soit la foire de la curiosité, le triomphe des collectionneurs, la joie des archéologues et l'étonnement des badauds, ce n'est pas assez. Il faut songer à l'industriel qui demande une leçon pratique, intelligible ; au lieu de ce Coran merveilleux qu'il admire sans le comprendre, donnez-lui un livre ouvert, écrit clairement ; qu'il puisse lire à première vue. Libre à vous de choisir votre programme, à la condition de ne pas le changer en chemin. Si vous adoptez le classement ethnologique, installez chaque nation chez elle ; mais je vous préviens que vous aurez de la peine. Préférez-vous le classement chronologique ? Vous faites bien, c'est le plus simple, et vous avez tous les éléments sous la main. Voici la salle Égyptienne, le musée Khmer et tous les primitifs ; — la Grèce à son réveil, à sa maturité, dans sa décadence ; — voici Rome, l'empire d'Occident et l'empire d'Orient ; — les cathédrales du moyen âge et les châteaux de la Renaissance ; — le salon de Louis XIV et le boudoir de Louis XV ; — les délicatesses de Marie-Antoinette et les lourdeurs du premier Empire. Ne craignez pas les lacunes, le Garde-Meuble est à votre porte et comblera les vides. Vous avez le champ libre, faites les coupures à votre guise ; installez chaque salle l'une après l'autre, avec méthode, sans interpolations, sans distinction de latitudes, le nord avec le midi, l'orient avec l'occident. Que l'art d'une même époque soit enfermé tout entier dans la même salle, avec ses peintres, ses sculpteurs, ses graveurs, ses orfèvres, ses tapissiers, ses enlumineurs,

ses potiers, tout son personnel d'artistes et d'ouvriers, et dites-moi si la leçon ne sera pas excellente.

— Je n'en doute pas, répliquai-je, le plan est merveilleux; il n'a qu'un défaut : celui d'être impraticable.

— Et pourquoi, s'il vous plaît?

— Je vais vous le dire : du moment que Paris organise une exposition de l'art ancien, on ne peut songer à dépouiller le Louvre, Cluny, la Bibliothèque; leurs trésors sont classés, connus, accessibles toute l'année; pourquoi les déplacer et courir un risque sans profit pour personne? La province pourrait bien fournir le contingent nécessaire, mais la province, comme la fourmi, n'est pas prêteuse. Il faut donc recourir aux collections privées, et c'est ici que la difficulté commence.

L'amateur est une variété non décrite par les naturalistes et généralement peu connue; il est difficile à prendre et s'apprivoise malaisément. Parlez-lui de ses *produits*, comme le faisait naguère je ne sais quel grand personnage du Commissariat général, immédiatement il rentrera les cornes. C'est un être nerveux, ombrageux, impressionnable, passionné comme une femme, amoureux comme Don Juan, indépendant comme Bias, convaincu comme un missionnaire, chatouilleux comme une sensitive et jaloux comme Othello; au demeurant, le meilleur fils du monde. Il ne se défait pas volontiers de sa collection; il y tient, c'est l'ornement de son cabinet, une part de son trésor, de sa gloire, la chair de sa chair; chaque objet a son histoire, il a coûté du temps, de l'argent, de longs efforts. Le déplacement est périlleux; s'il arrivait malheur à cette faïence délicate, à cette coupe de Venise, à ce marbre signé du maître!... Et puis, tel bijou qui fait merveille dans le cabinet, au milieu d'un entourage choisi à dessein, peut perdre au grand jour de l'Exposition, et alors quelles déceptions, quelle amertume! Le curieux hésite, se fait tirer l'oreille, attend la dernière minute : politique intelligente qui lui permet de savoir ce que le confrère expose, de garder prudemment les échantillons qui seraient battus par la maison au coin du quai, et de l'écraser à coup sûr par les séries triomphantes de la dernière heure. Que dis-je! la dernière heure n'arrive jamais; chacun guette la vitrine du voisin, apporte le lendemain un nouvel objet supérieur à celui de la veille et continue ainsi tous les jours. Si on laissait faire les amateurs, jamais le Trocadéro n'aurait ouvert ses portes.

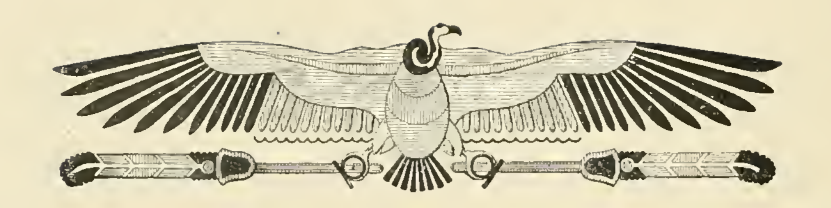
Et la question des places! L'amateur fait ses conditions, exige une vitrine pour lui seul, une demi-salle, voire une salle tout entière. Il

n'entend pas que sa collection soit morcelée, il choisit son emplacement, son jour, son voisinage, apporte ce qu'il veut, le dispose à sa guise, advienne que pourra de la chronologie. Il est convaincu, partant exclusif, hors de son église point de salut; cantonné dans sa spécialité, il traite cavalièrement la spécialité du voisin et s'étonne qu'on lui fasse tant de place. L'un ne tolère que les faïences, l'autre s'arrête à saint Louis et ne regarde pas au delà ; — le bibliophile, armé de son elzéviriomètre, dédaigne tout ce qui n'est pas livre, et le numismate tout ce qui n'est pas monnaie. — Celui-ci est un Mérovingien, celui-là un Italien né en 1430 et mort en 1499; avant lui l'art n'existait pas, après lui l'art n'existe plus. — « Vous plaisantez, dit un autre, avec vos vieilleries; parlez-nous de Fragonard, de Clodion, des petits-maîtres et des élégantes. — Cachez-moi ces magots, dit l'antiquaire. — Arrière les modernes », murmure une voix préhistorique.

Ainsi vont les amateurs, chacun dans sa chacunière, et je gage que le savant organisateur du Musée rétrospectif trouve plus commode de ranger les rois Sassanides dans les cases d'un médaillier, que les princes de la curiosité dans les *boxes* du Trocadéro.

L'amateur est le pourvoyeur obligé des expositions rétrospectives; il faut donc compter avec lui, s'attendre à des lenteurs, à des remaniements, à des hésitations, en somme, à un classement équivoque. Ses exigences n'ont rien que de légitime : on lui demande un sacrifice douloureux, c'est bien le moins que l'on prenne son heure et ses convenances. Vous me direz que l'on pouvait mieux faire; qu'en insistant auprès de quelques-uns, on aurait obtenu davantage ; que, les collections indivisibles étant l'exception, on devait leur réserver deux ou trois salles à la suite, sans couper la file des autres. C'est fort possible. Mais à quoi bon, je vous prie, ces critiques du lendemain? L'œuvre est achevée, le spectacle éblouissant; pourquoi gâter votre plaisir? Croyez-moi, laissez vos doléances à la porte; savourez sans arrière-pensée le régal de princes qu'on vous donne. Les antiques, le moyen âge et la Renaissance sont exquis; quant au reste, vous y trouverez encore de bons morceaux à mettre sous la dent. S'il vous arrive de surprendre un faux frère parmi les invités, détournez discrètement les yeux; il ne faut affliger personne. Ne comptez pas sur un menu rigoureux, méthodique, — on ne peut pas vous le donner, — et ne demandez pas plus de chronologie qu'il n'y en a sur la carte.

EDMOND BONNAFFÉ.



L'ÉGYPTE ANTIQUE

I



Après avoir supporté toutes les dominations et toutes les humiliations, après avoir vu, même de nos jours, les derniers monuments de sa gloire transformés en carrières, l'Égypte pharaonique est encore en butte aux faux jugements des concitoyens de Champollion. Elle a beau se prodiguer dans les expositions et dans les musées, se révéler par des écrits à la fois solides, élémentaires et d'un prix modique, la masse des Français continuent d'en parler comme s'ils revenaient du siècle où l'on compulsait le gothique ramas de maître André Thevet, cosmographe de Charles IX, que de Thou appelait déjà « un asne basté ».

« Il n'est pas de pays, disait mélancoliquement Mariette-Bey, qui ait fait davantage divaguer la raison humaine ! » C'est que l'Égypte des Pharaons a toujours la vertu d'attirer à elle, comme au temps d'Hérodote ou de l'empereur Hadrien, mais toujours un peu à la condition que, au gré de leur imagination, gens du monde, écrivains et artistes se feront une Égypte à leur convenance, où les uns n'auront d'yeux que pour le « sourire énigmatique » de sphinx qui, en réalité, ne pensaient à rien ; d'oreilles que pour les secrets inénarrables des prêtres de la *Flûte enchantée;* d'admiration que pour les mystères insondables d'une

science et d'une philosophie qui nous auraient tout appris; d'exaltation, enfin, que pour les Pyramides, ces « géants cyclopéens » qui, placés en vedette, arrêtent, à eux trois, l'innombrable armée des vagues du désert! Un grand nombre, et principalement les femmes, déclarent que les statues égyptiennes sont laides, et tout est jugé... Il est enfin d'aimables esprits qui, voulant aussi parler de l'Égypte et ne sachant trop que prendre dans la réalité, invoquent les dieux et se les rendent propices en plaçant un peu partout, là où visiblement il en manque, des Osiris barbus, des Pacht à têtes de lionne, des ibis sacrés, des pylônes et des portes mystérieuses devant des symboles cachés. La Commission égyptienne de 1878 elle-même n'employait pas d'autre moyen pour sortir d'embarras quand, rangeant ses vitrines, elle écrivait au Caire : « Envoyez-nous donc quelques bons gros Osiris pour remplir nos vides. »

Il faut en prendre son parti : le temps des rêves est passé. A mesure que les légendes rentrent dans le domaine de la poésie populaire, la vérité positive élargit et précise son travail, et ce qu'elle nous enlève d'illusions gracieuses est bien compensé par la saveur de vie qu'elle rend au passé. Les « trop nombreuses dynasties pharaoniques », comme l'on disait naguère, sont déjà insuffisantes pour nous conduire jusqu'aux lointains horizons qui se découvrent. Une Genèse plus vaste s'est révélée, attirant bon gré mal gré les esprits en dehors du cercle étroit où l'Égypte historique ne trouvait même pas sa place.

Une partie de l'erreur tenait peut-être aux traditions de l'ancien enseignement : comme guide on suivait Hérodote, voyageur sincère qui n'a eu d'autres torts que de croire sur parole toutes les fables que lui racontaient des *cicerone* ignorants, puis de brouiller trop souvent ses notes de voyage[1]. Une autre faute était d'aborder l'étude de l'histoire ancienne par celle des Hébreux, peuple dont l'importance a été fort mince dans les affaires de son temps et qui commençait seulement de poindre quand l'Égypte pharaonique, vieille au moins de trente-cinq siècles, entrait sur la pente, d'ailleurs très douce et fort longue, de sa décadence politique. L'influence de ces erreurs d'une première éducation est si forte que, malgré les lumières apportées par le déchiffrement d'innombrables textes égyptiens, les esprits les plus solides ont souvent

1. Un des maîtres de l'égyptologie moderne, M. Maspero, professeur au Collège de France, s'occupe depuis quelques années à débrouiller le chaos des erreurs involontaires d'Hérodote, et il est parvenu à en expliquer quelques-unes, notamment celle qui a donné lieu à la fable célèbre du nombre d'oignons inscrits sur les pyramides. Voir l'*Annuaire de la Société pour l'encouragement des études grecques*, et son *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*.

peine à triompher de leurs préjugés et à replacer par la pensée les diverses civilisations du monde ancien à leur rang de grandeur et d'importance véritables.

II

Le rôle de l'Égypte cependant a été considérable dans l'ancien monde oriental; longtemps il resta prépondérant, et l'on peut dire même qu'à une certaine époque il fut unique.

Quarante siècles avant notre ère, c'est-à-dire à près de six mille ans en arrière de nos jours, et tandis que le reste du globe était plongé dans les ténèbres des âges préhistoriques, il y avait sur les rives du Nil un peuple policé, pourvu d'une administration centralisée et compliquée, d'une religion établie selon des lois morales d'une haute sagesse, possédant une langue et une littérature toutes formées qui se traduisaient en signes graphiques déjà invariables. Ce peuple pratiquait les arts de l'architecture, de la sculpture et du dessin avec une perfection et un talent d'imitation qui, sous certains rapports et pour certaines œuvres, n'ont jamais été surpassés.

Vers l'an 3000 av. J.-C., ses rois accomplissaient des travaux d'utilité publique si grandioses et si profitables, qu'on ne peut les comparer, dans les temps modernes, qu'aux percements de l'isthme de Suez et du mont Cenis, puisqu'en ce genre le moyen âge n'a rien tenté.

A plus de seize cents ans avant notre ère, c'est-à-dire environ trois siècles avant Moïse et Josué, on retrouve ce peuple maître du monde ancien depuis les profondeurs du Soudan africain jusqu'au delà des extrémités septentrionales de la Syrie, dont les noms de villes se lisent encore sur les murailles des temples égyptiens et établissent un véritable répertoire géographique de la Palestine antébiblique.

Vers l'époque présumée de l'Exode et de la guerre de Troie, au XIIIe siècle, alors que la Grèce est encore une sorte de Calédonie barbare, divisée en clans ennemis, que Rome attendra cinq siècles avant d'exister même de nom, ce peuple en est déjà au point où l'on verra plus tard les Romains du IVe siècle de notre ère : il lutte contre les barbares qui, combattus et refoulés depuis mille ans, cherchent alors à l'envahir de toutes parts. Tout en ce pays singulier s'accomplit selon des proportions colossales d'existence, de résistance et de stabilité. Les luttes pour la défense durent cinq cents ans, et pendant cinq siècles l'invasion

est repoussée. Les Éthiopiens, les Assyriens, les Perses se le disputent et s'en emparent successivement. Rien ne l'abat : et la première accalmie lui rend promptement sa jeunesse et sa prospérité. Au milieu des troubles et des calamités, les prêtres et les scribes de l'Égypte con-



MARIETTE-BEY, MEMBRE DE L'INSTITUT DE FRANCE.

(Dessin de M. Bichard, d'après une photographie.)

servent, accroissent sans relâche ses archives millénaires au fond des sanctuaires. Ses architectes, ses sculpteurs élèvent encore des temples et gravent des inscriptions pour l'éternité, selon le rite ou la coutume des premières dynasties. Le culte ne fait même que gagner en splendeur, et les idées, les croyances, les produits du pays déchu se répandent sur le monde, tandis que ses dynasties nationales survivent et reprennent le dessus à la moindre défaillance des envahisseurs.

L'Égypte voit passer sur son sol les inévitables conquérants grecs et romains, ces nouveau-nés pour elle, qui apportaient un danger encore inconnu à son autonomie : celui d'une civilisation plus forte et plus avancée. Rien n'y fait. En vain Thèbes et Memphis, déchues du rang de capitale, le cèdent à Alexandrie, ville tout européenne ; en vain les divinités de l'Olympe, le Dieu d'Israël, puis le Dieu des chrétiens s'y mêlent et s'y succèdent en maîtres, l'Égypte reste ce qu'elle a toujours été. Elle se rend la dernière aux idées nouvelles, et ce n'est qu'au temps de Justinien, après des siècles de persécutions et de destructions violentes que, dans l'île sainte de Philae, le dernier de ses temples se convertit en église. Ses quatre mille ou cinq mille ans de vitalité et de résistance, dont on connaît aujourd'hui presque toutes les phases, n'ont pas eu sans doute sur le monde actuel l'influence directe et féconde des mille ans qu'ont vécu la Grèce, la Judée ou Rome; mais ils en eurent une considérable sur le monde qui a précédé le nôtre. Pour les Hébreux, les Grecs et les Romains, nos devanciers dans l'histoire, l'Égypte a eu l'importance que ces peuples éteints ont encore pour nous. L'Égypte appartient donc à notre cycle historique, et il nous est moins permis de l'ignorer ou de la méconnaître que la Chine et l'extrême Orient, régions avec lesquelles l'avenir seul, et un avenir encore éloigné, nous prépare peut-être des liens.

Nous ne pousserons pas plus avant ces idées générales et sommaires sur le caractère de l'histoire d'Égypte. Il y a onze ans, elles ont été développées dans cette Revue d'une façon trop complète et trop supérieure pour qu'il soit nécessaire ou permis d'y revenir[1]. Nous ne voulions qu'affirmer une fois de plus leur importance et indiquer la voie saine des études positives qu'elles ouvrent et élargissent; études pour lesquelles Mariette-Bey, créateur du Musée égyptien du Khédive et commissaire général de ses expositions, a apporté et groupé des matériaux nouveaux dans la galerie des arts rétrospectifs du Trocadéro.

1. *L'Égypte à l'Exposition universelle de* 1867. par F. Lenormant, professeur d'archéologie à la Bibliothèque nationale, auteur du *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient.*

III

LE PAVILLON ÉGYPTIEN, DANS LES JARDINS DU TROCADÉRO.

En 1867, les circonstances étaient bien autres pour l'Égypte qu'elles ne le sont aujourd'hui. Cet État se trouvait dans la prospérité, et, sans s'imposer de sacrifice, il pouvait déployer tout son luxe habituel, toute sa munificence orientale, pour l'envoi de ses trésors archéologiques et leur installation dans un édifice de style antique construit de façon à pouvoir durer toujours. On se rappelle cet ensemble brillant d'un temple égyptien érigé, décoré à grands frais de science et d'argent, et contenant les objets les plus précieux, les plus anciens que l'on ait jamais vus réunis pour aussi peu de temps et si loin du sol natal, où ils devaient bientôt retourner.

Aujourd'hui tout est changé. L'Égypte a traversé des crises telles, qu'au dernier moment on a pu désespérer de la voir représentée à l'Exposition universelle. Il a fallu, d'une part, l'insistance pressante du gouvernement français et l'influence personnelle de M. de Lesseps, d'autre part, la condescendance généreuse du Khédive, pour pouvoir *in extremis* improviser une exhibition capable de rappeler les souvenirs d'autrefois.

Dans son ensemble, l'Exposition de l'Égypte antique peut se diviser en deux parties, que l'on regrettera de ne pas voir réunies comme elles l'étaient en 1867, la première étant l'enveloppe de l'autre; en un mot, la restitution du monument antique servant de salle de musée aux antiquités. « Mais des circonstances sur lesquelles il n'est pas besoin d'insister, dit Mariette-Bey dans l'excellente notice qu'il a publiée, en ont décidé autrement. La guerre de Russie est intervenue, et quand la participation de l'Égypte à l'Exposition a été enfin décidée, il était déjà si tard que l'Égypte n'a pu entrer assez à temps dans la lice pour y réclamer une place en rapport avec le programme qu'elle s'était tracé[1]. » Pour nous, faisons comme si ce programme était rempli, et, afin de procéder archéologiquement, commençons par l'examen du contenant, c'est-à-dire de l'édifice, restitué d'après l'antique, qui, dans le parc du Trocadéro,

1. *La Galerie de l'Egypte ancienne, à l'Exposition rétrospective du Trocadéro*, par Aug. Mariette-Bey. Paris, impr. Pichon, 1878; in-8° de 126 pages.

sert de pavillon d'exposition à l'Égypte moderne, tandis qu'il aurait dû renfermer ses antiquités.

On connaît désormais la structure et l'ordonnance du temple égyptien. Les travaux de la Commission d'Égypte, lors de l'expédition de Bonaparte, en donnèrent comme la première notion; mais alors les édifices antiques étaient à demi enfouis sous les décombres et sous les huttes des fellahs, et d'ailleurs on ne lisait pas encore les textes hiéroglyphiques qui en déterminent l'origine, le vocable et l'emploi. On peut dire que c'est seulement après les travaux de déblayement opérés pendant vingt ans par M. Mariette, et surtout depuis ses grandes publications des temples de Dendérah, d'Abydos, de Karnak et de Déir-el-Bahari à Thèbes, que l'on commence à se former une idée juste de l'édifice du culte. Pour continuer la série instructive des restitutions en grand d'édifices antiques, on devait donc cette année choisir un autre sujet d'étude que le temple. Le type le plus intéressant à étudier, à faire connaître, eut été le palais, la demeure royale, en laquelle se personnifiait le roi : « De même que les Turcs disent la Sublime-Porte pour la cour du Sultan, les Égyptiens, au lieu de dire le Roi, disaient le Palais, la *grande demeure,* « *Per-aa* », d'où l'hébreu « *pharaô* », dont nous avons fait Pharaon [1]. Le seul échantillon qui ait pu rester de l'architecture civile est ce qu'on appelle le Pavillon de Ramsès III (XIIIe s. av. J.-C.), à Médinet-Abou, dans la plaine de Thèbes. Mais, outre des difficultés quasi insurmontables pour tirer parti de ce modèle, il est aujourd'hui reconnu que l'édifice était un monument commémoratif de triomphe qui jamais n'a constitué une demeure complète et véritable. « C'est un monument *sui generis* dont on chercherait en vain un autre modèle sur les rives du Nil, dit M. Mariette. On ne trouverait pas autre part ces grandes fenêtres, ces consoles extérieures destinées à suspendre un velarium et soutenues par des captifs couchés sur le ventre, ni cet ensemble de tours carrées entrecoupées de redans. La maçonnerie dentelée qui surmonte l'édifice compose un ensemble de créneaux qui appartiennent à une forteresse plutôt qu'à un palais [2]. »

« Si le pavillon de Médinet-Abou est un palais, dit-il ailleurs, c'est que les palais étaient en pierre, tout aussi solides que les temples; et pourquoi les traces mêmes d'un seul autre palais ne sont-elles pas venues jus-

1. *Dictionnaire d'archéologie égyptienne,* par P. Pierret, conservateur du Musée égyptien du Louvre.

2. Mariette-Bey, *Voyage de la haute Égypte,* vol. II, in-fol.



PAVILLON ÉGYPTIEN, DANS LES JARDINS DU TROCADÉRO.

(Essai de restitution d'après une maison antique d'Abydos.)

qu'à nous? Nous ne décidons pas par là la question de savoir où logeaient les rois, question de plus en plus embarrassante depuis que nous savons qu'ils ne logeaient pas dans les temples. Mais nous inclinons à penser que jamais le pavillon de Médinet-Abou n'a été pour son fondateur un lieu d'habitation[1]. »

Si des demeures royales, sans doute aussi éphémères que celles des khalifes du Caire, on descend aux habitations privées, le vide n'est pas moins grand; construites en matériaux légers, les maisons périrent les premières sans laisser de traces, et c'est vainement qu'on a fouillé les sites des villes antiques, marqués par des buttes ou *tell* où les huttes des fellahs s'entassent encore pour éviter l'inondation aux temps de la crue du Nil. Tout ce que l'on en pouvait connaître provenait de quelques peintures, de petits modèles funéraires assez grossiers, ou de fondations retrouvées sur le site de la capitale d'Aménophis IV, détruite sous la XVIII[e] dynastie, au lieu appelé aujourd'hui Tell-el-Amarna. On avait pu reconnaître toutefois que les demeures pauvres devaient ressembler aux huttes de pisé qui forment encore le gîte des fellahs, et que les demeures riches étaient établies selon les lois éternelles qu'un climat chaud impose à ses habitants : obtenir la fraîcheur et l'ombre par des cours intérieures pourvues de galeries à jour, et de prises d'air plus nombreuses à l'intérieur qu'à l'extérieur. Comme dans le moyen âge arabe, on savait combattre la chaleur au moyen de rues étroites, faciles à couvrir et orientées de manière à éviter les ardeurs directes du soleil; précautions bien simples, que le Caire moderne dédaigne tous les jours davantage pour la satisfaction de copier les modèles très discutables, mais admissibles en Occident, que Paris a mis à la mode!

Les vestiges les plus complets d'une maison antique ont été enfin trouvés il y a peu de temps à Abydos, dans la haute Égypte, par M. Mariette, de qui nous tenons les détails qui vont suivre, et c'est grâce à cette découverte que la bonne idée lui est venue d'en faire pour nous un essai de restitution qu'il a mis entre les mains de M. Picq, architecte de la Compagnie de Suez. Le plan sur terre de la maison d'Abydos, qui remonte à la XII[e] dynastie (env. 2800 à 2600 ans av. J.-C.), était marqué par des bases de murs dérasés à une hauteur d'un mètre au plus; mais ce plan était assez complet pour qu'il fût possible d'en relever et d'en reproduire l'ordonnance. Les murs, construits de briques crues,

1. Mariette-Bey, *Itinéraire de la haute Égypte*. Alexandrie, Mourès, in-12. (Première édition.)

étaient revêtus, à l'extérieur, de dalles en calcaire assez minces qui devaient leur donner l'aspect d'une construction appareillée en pierres de taille. Les parements des pavillons carrés et des ailes étaient inclinés de $0^{m},05$ par mètre comme ceux des temples, mais la façade s'élevait avec un aplomb parfaitement vertical.

Des fragments épars d'appuis et de linteaux en calcaire révélaient seuls l'existence de fenêtres, qu'il a fallu reconstituer d'après celles du pavillon de Ramsès III, seul modèle que l'on puisse invoquer à cet égard. Les colonnettes qui forment les divisions de ces fenêtres, au Trocadéro, ont été restituées d'après un petit chapiteau, en forme de fleur

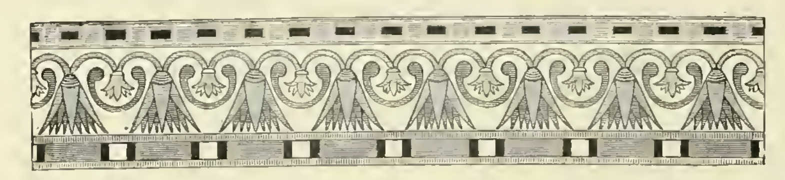


SOUVENIR DU CAIRE ARABE.

de lotus, qui fut trouvé dans les ruines d'Abydos et n'a pu appartenir qu'à une membrure de ce genre. Sur le nombre et l'écartement de ces colonnettes, qui devaient être de bois, on ne peut faire que des conjectures, et il ne faut voir ici qu'un essai probablement très voisin de la vérité, à en juger par maint exemple analogue. On peut citer la fenêtre à colonnettes du petit temple de Deir-el-Médinet, ou celles des temples de Karnak, qui, analogues de formes à celles-ci, sont closes par une série de prismes à bases carrées, très rapprochés, formant une véritable grille de pierre par où pénétraient l'air et la lumière tamisés.

Un fragment en calcaire de corniche à gorge, que l'on a reproduite, fut trouvé dans les décombres et servit, par ses proportions, à déterminer approximativement la hauteur de l'édifice selon les lois de l'harmonie architectonique. Nous devons ajouter toutefois que la hauteur et

les autres dimensions de notre pavillon égyptien ont dû être exagérées, tout en restant exactement proportionnelles à celles de l'original, qui eussent été insuffisantes pour contenir des salles d'exposition. Les panneaux prismatiques et les ornements peints dont la façade est décorée ont été empruntés à l'ornementation des anciennes tombes égyptiennes, car sur ce point les indications précises faisaient défaut. Au-dessus de la porte se voit l'emblème bien connu du vautour aux ailes éployées, tenant en ses serres les éventails princiers et les sceaux de l'éternité, et qui est peut-être un emblème de protection[1]. Il surmonte le groupe hiéroglyphique du *plan de maison* et du *théorbe,* qui peut se lire « *Pinofri* », c'est-à-dire *bonne maison,* ce qui est un des noms ordinaires du tombeau, ou bien « maison des heureux ». Comme ce groupe est inscrit dans le *sceau de l'éternité,* on peut supposer qu'il faut ajouter au sens



ORNEMENT COURANT, PEINT SUR LA FAÇADE DU PAVILLON ÉGYPTIEN.

des mots : « pour l'éternité ». Il y a peut-être dans cette inscription, assez fréquente sur les représentations de demeures antiques, une sorte de talisman destiné à écarter les mauvais esprits et fort en rapport avec la superstition égyptienne. Aujourd'hui encore les portes des maisons arabes sont surmontées d'un crocodile empaillé, qui a pour mission d'arrêter les malheurs au passage en les gardant pour lui-même.

La galerie de bois, qui, selon la coutume antique, garnit ici le pourtour du *patio* ou cour intérieure, est le résultat d'une recherche archéologique de M. Mariette : c'est un essai de restitution d'une construction antique de bois, d'après les panneaux prismatiques de la façade, ornements que l'on retrouve jusque sur les sarcophages de la plus haute antiquité. Là, ces compartiments, taillés dans la pierre, semblent être l'imitation, la traduction et comme le souvenir d'un système de poutrellage et d'enchevêtrement de charpentes qui, mêlées au pisé, ont

1. Cet emblème, reproduit avec les teintes conventionnelles du blason, orne l'en-tête de ce compte rendu. Il est extrait, ainsi que le Portrait de Mariette et le Souvenir du Caire, que nous donnons plus haut, de *l'Égypte à petites journées,* voyage archéologique et descriptif, par A. Rhoné, ouvrage couronné par l'Académie française. (N. D. L. R.)

peut-être constitué un mode primitif de construction, soit en usage encore, soit déjà tombé en désuétude, et que la tentative de M. Mariette a pour but de rechercher et d'essayer, sans avoir la prétention de vouloir prouver qu'il a dû en être ainsi.

Nous ne quitterons pas le Pavillon égyptien, qui, on le sait, contient les expositions de l'Isthme de Suez et de la Société européenne pour l'abolition de la traite en Afrique, — expositions que M. de Lesseps se dévoue à venir souvent expliquer en public, comme il le faisait en 1867, — sans mentionner des objets qui, par leur importance et leur nouveauté, intéressent l'art et l'archéologie. Dans la salle consacrée aux travaux des écoles et des imprimeries du gouvernement égyptien, on a exposé les derniers ouvrages, peu connus encore, de Mariette-Bey : l'*Album du Musée de Boulaq*, puis le *Voyage de la haute Égypte*, in-folio, ornés de photographies exécutées sous la direction de l'auteur, qui en a déterminé lui-même le choix et le point de vue, et qui ont été traduites en héliogravures indestructibles par la maison Goupil, tandis que le texte s'imprimait chez M. Mourès, fondateur de la typographie de luxe en Égypte. Enfin, les artistes en quête de documents sur l'Orient ont pu y voir les photographies de MM. Béchard, Schœft, Sébah, les plus belles et les plus grandes que nous connaissions sur les costumes et les monuments du Caire. Cette reine des villes orientales se métamorphose rapidement; elle disperse ou détruit sans regret les trésors de son art national pour tâcher de se vêtir à l'européenne, mais sans faire attention qu'elle procède souvent comme le sauvage civilisé, qui s'honore de perdre son aisance et sa beauté natives pour n'aboutir qu'à porter un frac sous une chemise!

IV

LA GALERIE DES ANTIQUITÉS, AU PALAIS DU TROCADÉRO.

Moins brillant d'aspect qu'en 1867, établi d'ailleurs en un local moins fait pour lui, le groupe d'objets venus du Musée de Boulaq offre néanmoins l'intérêt de toucher aux questions les plus concrètes et les plus intéressantes de l'histoire de l'art égyptien. La collection ne fascine pas les yeux du passant inattentif; mais, décrite par le savant et très intéressant catalogue de M. Mariette (catalogue dont on aimerait à trouver l'équivalent dans toutes les sections de l'*Art rétrospectif*), elle laisse aux

esprits réfléchis une somme de notions et d'idées vraies qui pourront rectifier plus d'une erreur encore accréditée.

L'idée qui a présidé au choix des monuments exposés est de présenter une sorte de genèse, puis de généalogie de l'art égyptien à partir des époques les plus reculées, et, simultanément, de montrer l'outillage et les produits de l'art et de l'industrie. Bien que le cadre des demandes adressées en mars par M. Mariette, de France en Égypte, n'ait pu être rempli et que l'on doive regretter l'absence de bien des morceaux célèbres, et notamment des incomparables statues de Meydoun, un moment espérées, le programme reste brillant et fécond en enseignements.

Son premier enseignement est de donner, une fois de plus, un démenti à ce préjugé qui soutenait que l'art égyptien est invariable, qu'il est resté immobile et toujours soumis à une convention routinière assez éloignée des modèles libres et vrais que fournit la nature. On ne peut s'étonner qu'autrefois cette opinion ait paru fondée, alors que l'on connaissait seulement les œuvres d'époques où régnait la convention, et que l'on s'en rapportait à un texte célèbre de Platon, où il est dit que : « Il est défendu aux peintres et aux artistes qui font des figures et autres ouvrages semblables, de rien innover ni de s'écarter en rien de ce qui a été réglé par les lois du pays ; la même chose a lieu en tout ce qui appartient à la musique. Et, si l'on y veut prendre garde, on trouvera chez eux des ouvrages de peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans (quand je dis dix mille ans, ce n'est pas pour ainsi dire, mais à la lettre) qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui, et qui ont été travaillés sur les mêmes règles. » On connaît l'esprit peu critique et assez superficiel des voyageurs grecs, ainsi que les fréquentes contradictions qu'ils ont entre eux. Toutefois il n'est pas impossible qu'au temps où Platon put voir l'Égypte, il y existât quelque coutume invariable de ce genre, même inconsciente ; mais que cette loi ait toujours existé, que toutes les œuvres portent la même empreinte, c'est ce qui paraît démenti surtout pour l'époque reculée que les fouilles de M. Mariette ont fait connaître. Grâce à ces fouilles, dont les premiers produits ont été vus en 1867, on peut constater que l'art le plus ancien que l'on puisse étudier, celui des IVe, Ve et VIe dynasties, remontant à près de quatre mille ans avant notre ère, procédait sans convention déterminée, avec autant de réalisme et de liberté que le lui permettaient soit l'impéritie et la timidité de composition qui se retrouvent chez tous

les primitifs[1], soit le but imposé par les croyances : créer de vivants ac-similés de la personne défunte, qui, cachés dans un lieu inaccessible



RA-EM-KE.

(Statue de bois du musée de Boulaq, exposée à Paris en 1867.)

du tombeau, devaient servir de supports, de reposoirs à l'âme jusqu'au moment de la résurrection.

Si nous prenons comme types les chefs-d'œuvre du genre très

1. Voir la *Sculpture égyptienne*, par M. Émile Soldi, grand prix de Rome. Paris, Leroux, 1876. — *Voyage de la haute Égypte*, par M. Charles Blanc, de l'Académie française, p. 308.

ancien, quelle vérité, quelle mobilité nous observons dans le rendu plastique des modèles! et quelle diversité de caractères ils savent nous révéler à leur insu! Dans le petit *Scribe accroupi* du Louvre, découvert par M. Mariette, on retrouve, à l'état quasi vivant, le type du serviteur rompu et stylé, toujours aux aguets, toujours prompt à saisir au vol la pensée du maître. Dans la célèbre statue de bois amenée en 1867, celle que les Arabes appelaient le *Scheikh-el-beled,* tant elle ressemblait à leur chef de village, c'est le potentat riche, heureux et vigilant, à la fois commandant et commandé. Si nous abordons les statues royales de Chéphren, le fondateur de la deuxième des grandes pyramides, le même réalisme nous fait franchir un abîme : nous avons devant les yeux l'image de la souveraineté incarnée jusqu'à la divinité, de l'autorité sans appel mais non sans charges; c'est la majesté, l'impassibilité d'un pontife ou d'une idole humaine du vieil Orient. Ici le modèle même touchait à l'idéal, et l'artiste y atteint par la force de l'imitation, par la puissance concentrée de ce réalisme qui ailleurs descend à la nullité, si le modèle est vulgaire. Toutefois, réalisme pour réalisme, les artistes gréco-romains n'étaient-ils pas supérieurs encore aux primitifs égyptiens quand, avec les types repoussants de Néron, de Vitellius, de Caracalla, ou la banalité de tant de personnages obscurs dont les bustes remplissent les musées de Rome, ils trouvaient moyen de composer des chefs-d'œuvre d'individualité en qui se meuvent toutes les passions actives ou pesantes de la vie?

Le morceau capital de la première cage vitrée de notre exposition est le buste moulé en plâtre d'une des huit statues royales que M. Mariette trouva jetées au fond d'un puits antique lorsqu'il découvrit le temple, probablement antérieur aux pyramides, qui était enfoui sous les sables, auprès du sphinx colossal de Gizèh. Nous laissons parler la notice : « On ne dira pas que cette tète est banale et le produit d'un art qui n'a jamais changé. Rien de plus personnel, au contraire, que la figure de l'individu représenté. Nous avons là sûrement un portrait et un portrait étudié avec une force et en même temps avec une délicatesse de main qui doivent d'autant plus fixer l'attention que la tète est celle du roi Chéphren, le fondateur de la deuxième pyramide. Voilà donc où en était l'art égyptien il y a environ six mille ans. Plus d'un visiteur se rappellera l'admirable statue du même roi qui a figuré à l'Exposition de 1867. La tète de celle-ci est plus vivante et en quelque sorte plus personnelle. Elle a été plus évidemment travaillée avec le modèle sous les

yeux. Le roi était déjà vieux; il est beaucoup plus jeune sur l'autre statue. Les deux têtes n'en sont pas moins d'admirables spécimens de l'art de la sculpture sous les plus anciennes dynasties. »

Après ce chef-d'œuvre royal, il convient d'en étudier un dont le modèle pourrait passer à première vue pour avoir été le fou du roi, genre d'office que l'Égypte pharaonique a connu : il s'agit de la statue funéraire d'un nain qui fut un personnage de marque, à en juger d'après la beauté du tombeau qu'il s'était fait construire près des pyramides. C'est justement dans l'irrégularité de sa personne qu'éclate le talent d'imitation de l'artiste chargé d'exécuter ce portrait, car on ne dira pas qu'il a copié un modèle de convention. La grotesque petite personne du nain, replète, ramassée, faite à l'aventure, est comme pétillante de vie, d'esprit et de malice ; on le voit s'avancer en roulant sur ses petites jambes écartées, tandis que sa bouche lance un trait satirique. Rien de repoussant ni de trivial en ce petit monstre ainsi représenté, tant l'exécution en est harmonieuse, souple, pétrie de grâce et de bonne humeur enfantines, tant le modelé en est fin, le rendu vigoureux et plein. On remarquera que les jambes ne sont pas réunies ou placées la gauche en avant, et que les bras ne sont pas collés au corps ni raidis selon l'usage le plus général.

Tout auprès, dans l'angle de la même cage, se voit la figurine mystique d'une femme agenouillée pour pétrir le pain, que l'on fabriquait comme le façonnent encore les fellahines de la haute Égypte. Cette œuvre est pleine de souplesse et de grâce, et la pose n'en est certes pas hiératique. Il est vrai de dire que ce genre de pose devait se retrouver souvent sous le ciseau des sculpteurs (notre vitrine en contient plusieurs autres spécimens), qu'il était facile à rendre et peu compliqué. Dans toutes les attitudes de son modèle, même les plus libres, l'artiste égyptien choisissait celles qui étaient simples, régulières, symétriques. Jamais de flexion de l'échine ou du cou dans le sens de l'horizontale, et pas plus de hanchement de la taille que chez les primitifs de toutes les écoles. Ici l'exécution du modèle est distinguée : on y reconnaît la complexion fine, la physionomie ouverte, aimable et animée du bon sourire de la toute jeune femme égyptienne qui, « aimante et dévouée à son mari », était déjà recherchée dans l'antiquité pour ce caractère sympathique et gai qu'elle a conservé jusqu'à nos jours. Les bras, tendus en avant pour le travail, sont souples et élégants; les muscles des jambes repliées sont finement accusés.

Dans la série des œuvres qui, par leur caractère, tranchent avec ce que l'on connaît des époques postérieures, doivent encore se ranger plusieurs figurines funéraires qui portent le signe de l'individualité et de la liberté. Un homme assis tient entre ses jambes un vase dans lequel il introduit une main. Un autre touche sa tête en signe de deuil : c'est peut-être le geste qui rappelle l'acte funèbre de se couvir de cendres. Une statuette de bois représente un homme qui se drape dans une ample couverture. « Son attitude inusitée, fait remarquer M. Mariette, appartiendrait plus à une statue du temps des empereurs dans le style égyptien qu'à une œuvre antérieure de trente à quarante siècles à l'occupation romaine. »

Dans un tout autre esprit, et selon la convention dite influence sacerdotale, est conçue la charmante statuette du « chef de travaux » *Nefer,* qui a déjà paru à l'Exposition de 1867. Le personnage est debout, adossé à un pilastre, les bras collés au corps et la jambe gauche avancée, selon l'usage invariable. Cette petite figure est modelée avec une perfection, une puissance, une vitalité, où se retrouvent les caractères de la belle époque primitive. Le profil de la poitrine, de l'épaule, du bras et du poignet est exquis. La main n'est pas traitée sommairement selon l'imparfaite convention que l'on remarque souvent, mais selon la nature. Les poignets, les genoux, toutes les attaches sont remarquablement étudiés. La tête a un caractère de jeunesse, de vitalité heureuse et en même temps de résolution. Cette construction du corps que l'on reproche tant aux statues égyptiennes et qui se remarque ici, épaules larges et horizontales, hanches plates et taille efflanquée pour la capacité du thorax, sont encore les caractères physiques du fellah.

Comme types de l'art le plus ancien, on remarque encore les statues éparses dans la salle et placées sur des piédestaux isolés. « Toutes les statues de l'Ancien-Empire, dit M. Mariette dans les instructions adressées à M. Vassalli, conservateur adjoint du Musée de Boulaq, peuvent se rapporter à trois types. Le premier type et le plus ancien paraît appartenir à la fin de la IIIe dynastie et à la première moitié de la IVe. L'ensemble de la statue est trapu. Les perruques sont très évasées et couvrent l'épaule en laissant les oreilles à découvert[1]. Le cou est très court et aussi large que la figure. Les jambes sont mal faites. Quand il y a des hiéroglyphes, ils sont les uns sur les autres et de formes inusi-

1. Les Égyptiens se rasaient la tête et portaient une perruque en guise de turban. Cette perruque, recouverte d'une draperie rayée, formait la belle coiffure aux ailes évasées qu'on appelle le *klaft.*



STATUETTES FUNÉRAIRES DE L'ANCIEN EMPIRE ÉGYPTIEN (ENVIRON 4000 ANS AVANT J.-C.)

(Musée de Boulaq.)

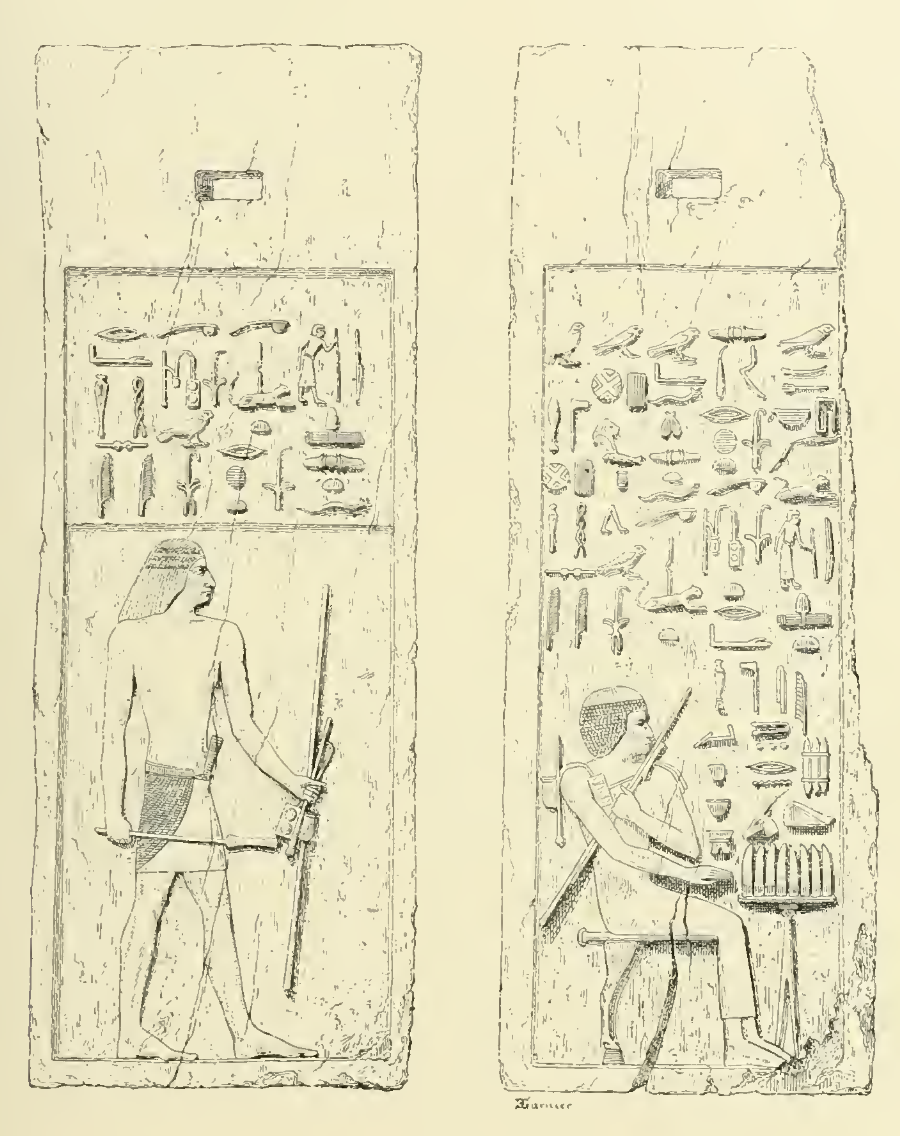
tées. Les épaules sont larges, la figure sèche et dure. » Le deuxième type appartient à la seconde moitié de la IVᵉ dynastie. Un adoucissement se produit alors dans le style et s'affirme surtout sous la Vᵉ dynastie. « Les faces sont pleines, souriantes, dit la notice; le nez est rond, la bouche bienveillante. On se souvient encore des grandes perruques évasées tombant carrément sur le dos; mais on emploie de préférence les perruques rondes, qui couvrent et cachent les oreilles. Les hanches deviennent alors peu saillantes, et l'anatomie des genoux est étudiée avec un soin qu'on ne trouve pas autre part », c'est-à-dire en dehors de l'Ancien-Empire.

« Le troisième type, dit l'instruction, appartient à la Vᵉ dynastie. Les statues sont en calcaire, jamais en granit. La tête n'est plus couverte que de la perruque ronde. La figure est fine et souriante. Les jambes sont soignées, les genoux délicatement traités. A ce moment, les têtes sont dégagées, c'est-à-dire qu'elles ne sont plus prises dans la masse de la plinthe contre laquelle la statue est appuyée. »

Ces statuettes et les précédentes se retrouvent, avec le groupement même du Musée de Boulaq, dans l'excellent dessin de M. Paul Laurens que nous donnons ici.

Ces caractères étant bien établis, venons maintenant à un objet qui surpasse tous les autres par l'ancienneté et la rareté; la comparaison deviendra plus aisée et fera ressortir les qualités exceptionnelles de celui-ci. Il s'agit de trois panneaux de fausse porte, de trois bas-reliefs en bois, trouvés par M. Mariette dans le tombeau d'un nommé *Hosi* et reproduisant le portrait de ce personnage. « Comme plan, comme construction, comme choix de matériaux, dit la notice, ce tombeau se distingue profondément des autres, et, sur ces seuls indices, nous le placerions dans l'une des dynasties qui ont précédé la IVᵉ », c'est-à-dire antérieurement à la construction des grandes pyramides. « D'un autre côté, c'est au même résultat que nous fait arriver l'étude des trois panneaux de bois. Comparé au style des autres monuments de l'Ancien-Empire, le style de ces panneaux prend en effet, dans l'art égyptien, la place de ce qu'on appelle autre part le style archaïque. Les finesses de la gravure, le groupement des hiéroglyphes et les formes rares de plusieurs d'entre eux, l'arrangement jusqu'à présent unique des ustensiles que le personnage porte dans ses mains, sont en effet des traits distinctifs qui nous montrent dans les trois panneaux des monuments extraordinairement anciens. »

En jetant les yeux sur les dessins nets et consciencieux qu'en a faits pour la *Gazette* M. Édouard Garnier, on reconnaîtra que le type de la tête d'Hosi diffère entièrement de ceux dont nous indiquions les carac-



PANNEAUX DE BOIS DU TOMBEAU D'HOSI (IIIe DYNASTIE).

(Musée de Boulaq.)

tères. Les traits sont durs et même sauvages, quoique fins. Le profil est fortement aquilin, la joue très osseuse, la lèvre barbue. L'ensemble des personnages révèle une race nerveuse et sèche assez semblable aux Bédouins ou aux Syriens; malheureusement on manque d'autres

exemples en ce genre pour établir si la race primitive des Égyptiens était conforme à celle-ci, ou si le personnage que nous avons sous les yeux était un individu isolé, originaire d'une autre contrée que l'Égypte, et, en l'absence de preuves affirmatives, la saine archéologie ne peut se prononcer. Ce que l'on remarque avec étonnement dans un objet d'art plus ancien que tous ceux trouvés jusqu'à ce jour, c'est l'admirable et savante finesse du modelé, la perfection des détails anatomiques, la rare habileté, l'esprit même avec lesquels les hiéroglyphes sont sculptés en relief. On peut se demander, en vérité, si jamais la perfection du travail a été plus loin.

Pour terminer cette série « des plus antiques témoins qu'aucun peuple puisse montrer des premiers essais que l'homme a tentés dans la voie de la civilisation », des tableaux reproduisant un choix des plus anciens bas-reliefs ont été placés sur les murs de la salle. Une légende ainsi conçue leur sert de titre commun : « Tableaux destinés à faire connaître, d'après les monuments contemporains, l'état de la civilisation, il y a environ six mille ans. »

A la lecture de ces lignes, nous avons entendu bien des gens s'écrier, avec une sorte d'indignation, qu'il y a six mille ans le monde n'était pas encore créé! Tel est l'effet de la routine conventionnelle du premier enseignement, nous dirions presque « de l'influence hiératique », pour utiliser le terme qu'on applique généralement à la routine de l'art égyptien. Malgré la légende explicative, beaucoup de visiteurs annoncent que les personnages représentés sont des Chinois, voire même des Lapons... et ils passent, car « tout le monde connaît la Chine »!

Nous n'en dirons certes pas autant, mais nous ne nous arrêterons pas longuement à ces scènes représentatives qu'il faut voir et étudier de près avec la notice explicative de la Galerie, en se souvenant que, dans les tombeaux de Memphis, elles ne sont pas simplement dessinées au trait, mais sculptées dans la pierre en bas-reliefs très plats comme sur les panneaux de la tombe d'*Hosi*. Au point de vue de l'art, ces bas-reliefs de la IVe et de la Ve dynastie rentrent dans le caractère bien connu de l'Ancien-Empire. Il y règne une extrême liberté de composition; le sentiment du dessin réaliste s'y affirme; mais, n'ayant pas la prudence, la réserve, la sobriété qu'il met dans l'art statuaire, il n'atteint pas sa perfection souvent irréprochable. Les attitudes animées des personnages sont rendues avec gaucherie et naïveté, bien que le dessin des détails soit assez correct. Aucune idée de la perspective : la figure

du corps humain est très rarement représentée de face et jamais de trois quarts. Dans le profil, on voit que le dessinateur, malgré de nombreuses tentatives, ne peut arriver à rendre le dessin des épaules vues en perspective, et il semblerait que, pour sortir d'embarras, il prend le parti de les tracer de face, tandis que le reste du corps ne montre qu'un côté. Ce que le dessinateur égyptien excelle à reproduire, c'est la silhouette des animaux de toutes sortes, et cela se comprend, puisque l'animal a des allures, des mouvements, un aplomb plus simples, plus faciles à saisir que ceux du corps humain.

Au point de vue de l'histoire, ces tableaux sont précieux en ce qu'ils nous montrent le caractère pacifique et agricole de l'un des premiers noyaux de la civilisation humaine, isolé comme une île bien abritée et bien défendue au milieu du vaste océan de vie sauvage et peut-être anthropophage qui couvrait alors l'Europe et la plus grande partie de l'Asie. Il suffit d'énoncer les sujets de ces tableaux, choisis dans plusieurs tombeaux, pour s'en faire une idée.

On y voit des intérieurs de fermes élégantes, où des serviteurs nombreux sont occupés à engraisser, à gaver des volailles de toutes espèces, comme on le fait aujourd'hui. « A ce moment, dit la notice, le pilier carré, massif et lourd, n'est déjà plus seul en usage, et les peintures de notre tableau prouvent que la svelte colonne de bois à chapiteau de lotus fermé avait déjà paru. C'est là un fait considérable. Une architecture raffinée comme celle dont nous avons un échantillon est l'irrécusable témoin d'une civilisation qui est déjà bien éloignée des premières années de son enfance. »

Plus loin, ce sont des scènes de labourage, de semage, de récoltes, d'élevage et d'engraissage de bestiaux. Des épisodes de pêche, de chasse aux oiseaux, aux taureaux, aux gazelles, aux antilopes, aux lions, aux crocodiles et même aux hippopotames. « Qui, dans ces eaux peuplées de crocodiles et d'hippopotames, dit M. Mariette, dans ce fouillis de roseaux si élevés que, par les fleurs qui les surmontent, ils forment au-dessus de la tête d'un homme un dôme impénétrable au soleil, reconnaîtrait un paysage d'Égypte aux environs de Memphis, c'est-à-dire à peu près à la hauteur du Caire? De nos jours, l'hippopotame a disparu sans retour, et le crocodile ne se rencontre plus qu'au delà de la première cataracte. Plus de déserts peuplés de lions, de léopards, de troupes de bœufs sauvages, d'antilopes, de gazelles. L'Égypte de la Ve dynastie, telle que nous la montrent les tableaux contemporains, ne ressemblait

que peu à l'Égypte moderne. On dirait que l'Égypte moderne est plus loin du tropique, ou plutôt que l'Égypte ancienne, aux premiers temps de son histoire, possédait une végétation, un climat, une flore, une faune d'une nature plus tropicale. »

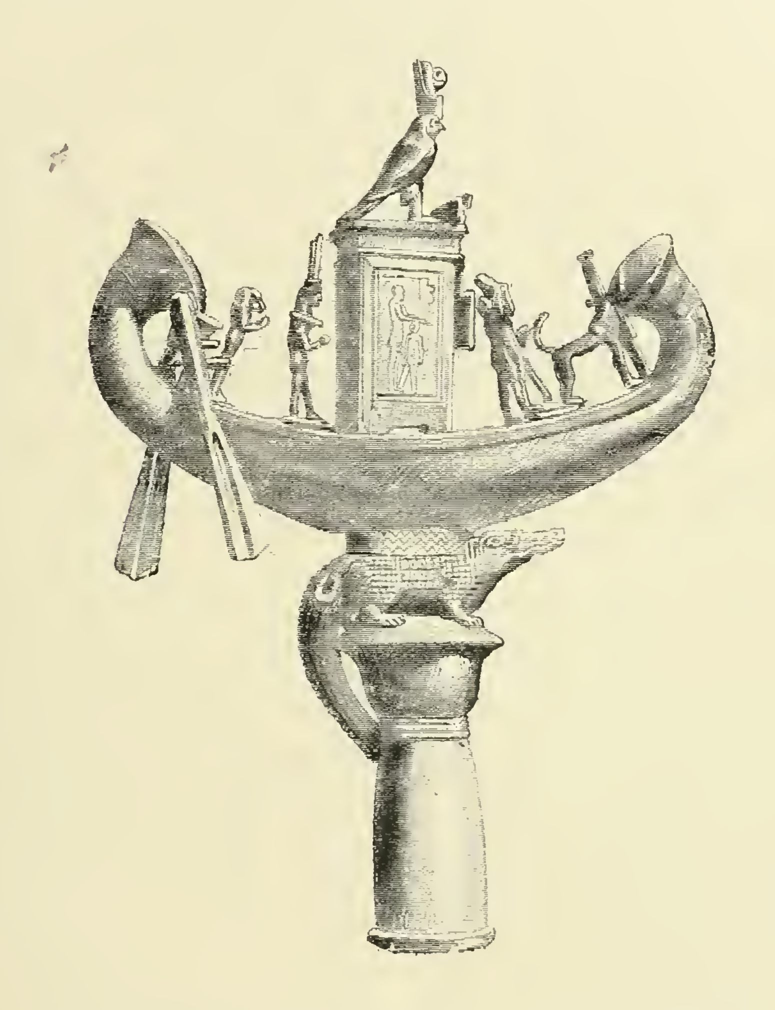
Les autres tableaux représentent des scènes de danse, de musique, de jeux de force ou d'adresse. Tous les travaux de l'art ou de l'art industriel y sont représentés avec leurs outillages et leurs procédés très simples : menuisiers, fabricants de meubles, charpentiers, constructeurs de navires, mariniers, peaussiers, tapissiers, saltimbanques, sculpteurs, potiers, orfèvres, verriers, cuisiniers, scribes et prêtres sont à l'œuvre dans les différents offices de leurs métiers ou de leurs charges. On voit jusqu'à des scènes de marché où les transactions commerciales s'effectuent non au moyen de la monnaie frappée, instrument que l'Égypte pharaonique n'a jamais fabriqué, mais par des échanges en nature.

Ce que l'on n'a jamais trouvé dans les tableaux de l'Ancien-Empire, c'est la figure d'un guerrier. De là faut-il conclure avec M. Mariette que la première Égypte « est avant tout un pays d'agriculture voué aux travaux paisibles des champs et à l'élève des bestiaux » ? Les apparences du moins sont conformes à l'hypothèse. « Et peut-être, ajoute-t-il, est-ce à cette enfance tranquille, sobre, exempte d'alternatives et de passions, que l'Égypte a dû sa longévité et la verte vieillesse qui, quatre mille ans plus tard, lui permettait de jouer un rôle encore si actif dans les affaires du monde. »

Nous avons passé en revue la portion la plus ancienne, la plus intéressante des objets exposés. Les séries qui suivent ont une grande importance au point de vue de l'histoire de l'art et de ses procédés; mais elles sont plus connues en ce que les différents musées, et notamment le Musée du Louvre, en possèdent des spécimens qui, étant moins rares que les précédents, se trouvent plus répandus. Aussi, comme nous ne sommes déjà que trop sortis des limites du cadre qui nous était imposé, passerons-nous plus rapidement sur ce qui resterait à dire.

La deuxième cage vitrée renferme des objets d'un âge beaucoup moins reculé, mais très précieux en ce qu'ils nous font connaître les procédés de la sculpture usuelle, art extrêmement répandu, puisque le sculpteur de l'Égypte ancienne cumulait les fonctions de scribe, de peintre et de décorateur pour les monuments publics et privés. L'écriture à elle seule, composée de signes empruntés aux différents règnes de la nature, obligeait le graveur d'inscriptions à connaître les lois du

dessin et du modelage, et à les pratiquer d'une façon consciencieuse et correcte. Aussi l'arsenal d'un sculpteur devait-il être une réunion de modèles aussi variés qu'excellents. C'est une collection de ce genre que nous montre la deuxième vitrine. Elle renferme une série de modèles



BARQUE SACRÉE PORTANT LA DÉESSE SACHT DANS UN TABERNACLE.

(Couronnement en bronze d'un bâton de procession. — Musée de Boulaq.)

gradués : quinze bustes nous font voir tous les états par lesquels passait un morceau de sculpture depuis l'ébauche jusqu'à l'achèvement de l'œuvre. Un de ces bustes est scié selon la verticale, afin de donner très nettement le contour du profil. Un autre, à peine dégrossi, se termine à l'occiput par un plan vertical sur lequel sont tracées à la pointe les divisions qui permettaient au sculpteur de jeter les bases du galbe à repro-

duire. Tous ces bustes portant au front l'*uræus* ou aspic, ornement des coiffures divines devenu le signe de la royauté, reproduisent probablement les traits de quelque pharaon. La sculpture, en effet, multipliait les images du roi régnant, dont le type devenait sans doute une sorte d'étalon dont se rapprochaient instinctivement tous les autres. N'est-ce point là une tendance quasi-éternelle dans l'humanité que l'imitation du maître? Et nos artistes français de l'ancien régime ne reproduisaient-ils pas dans les portraits qu'ils peignaient ou gravaient quelque chose du type royal, soit que leurs modèles s'appliquassent eux-mêmes à en approcher, soit que le portraitiste s'y laissât pousser par une mode ou par un penchant involontaire?

Au sommet de la vitrine est placée une statue inachevée, ébauchée par enlèvement de plans successifs, suivant les procédés invariables en usage. Tout autour sont disposés d'autres modèles gradués à différents états d'avancement : bas-reliefs de divinités en pied, traitées avec une finesse de détails incroyable, et silhouettes d'animaux. On remarque parmi ces derniers un lion passant, admirable pour la largeur du style, pour la justesse des proportions et des détails; une tête de chacal, où le caractère sauvage de la bête fauve est rendu comme la nature le donne. En somme, ce matériel de travail est plus d'un artisan qui reproduit indéfiniment d'excellents modèles que d'un artiste qui s'en sert pour guider son inspiration. L'artisan égyptien n'invente rien et ne vise qu'au réel. Il faut avant tout que l'hiéroglyphe qu'il trace, que la divinité qu'il ébauche, soient reconnus à première vue en restant conformes à la grammaire usuelle, et non que l'œuvre exprime quelque sentiment nouveau ou personnel de l'artiste. L'œil égyptien saisit vite et bien la structure et l'harmonie du corps; il est juste, clairvoyant, subtil. Toujours réaliste, il n'est jamais conduit ou égaré par l'imagination qui peut mener soit au génie, soit à la folie, mère de la monstruosité.

Après avoir examiné les œuvres de l'art le plus ancien, le plus parfait, le moins immobile que l'Égypte ait produit, celui de la IVe et de la Ve dynastie, on trouve encore à admirer des ouvrages de temps bien postérieurs et, entre autres, ceux de la XVIIIe dynastie (env. 1700 av. J.-C.), qui marque une ère de renaissance après l'expulsion des Hyksos ou Pasteurs, dont la longue domination semblait avoir fait rétrograder la civilisation. Nous avons de cette époque fameuse, qui a enrichi tous nos musées, les bustes moulés en plâtre de deux statues colossales, dont les originaux sont au Musée de Boulaq. L'un, placé près de la vitrine des

modèles gradués, est le portrait du pharaon Thoutmès III (1625 ans av. J.-C.), le héros du Nouvel-Empire, et dont le règne, long d'un demi-siècle, marque l'apogée de la puissance pharaonique. Ce roi couvrit les rives du Nil d'édifices nouveaux et soutint des guerres heureuses depuis le fond de l'Éthiopie jusqu'à Ninive : « L'Égypte, selon l'expression du temps, porte ses frontières où il lui plaît [1]. » La physionomie du grand roi, jeune, vigoureuse, souriante, spirituelle, subtile même, est de celles que l'on trouve encore en Orient. Le contour du nez est mâle et accentué par une légère courbure. Les joues sont pleines, les pommettes assez proéminentes, mais l'ovale du visage est harmonieux. La bouche, aux lèvres ourlées, se relève aux commissures et respire, avec la fermeté, une subtilité qui n'a rien de moqueur. Sous le voile de placidité impersonnelle, qui, plus qu'aux époques anciennes, uniformise les ouvrages de ce temps, on démêle un caractère résolu, entreprenant, habile et prompt à saisir les occasions.

L'autre buste colossal, servant de pendant, est celui de la reine Taï, femme d'Aménophis III, roi postérieur d'une cinquantaine d'années au précédent, grand constructeur et fondateur des célèbres colosses, dont l'un fut appelé *Colosse de Memnon* au temps de la domination romaine. Cette reine, qui passe pour avoir été de race étrangère à l'Égypte, fut mère de cet Aménophis IV qu'elle est accusée d'avoir poussé à persécuter ses sujets pour leur imposer le culte religieux de sa nation. Aucune trace de fanatisme n'apparaît sur les traits encore jeunes et charmants de ce portrait. La physionomie en est essentiellement douce, suave, séduisante. Elle a de l'odalisque ce sourire charmeur qui provient moins de l'âme que d'une quiétude de nature tout extérieure. Cependant, malgré sa douceur et son charme, ce n'est pas là une figure molle, sans volonté ni énergie. Sous le voile de placidité inconsciente dont l'a peut-être couverte l'artiste égyptien, cette physionomie recèle une sorte de ténacité à la façon de l'Orient, c'est-à-dire opérant par voie de séductions

1. *Aperçu de l'histoire d'Égypte*, par M. Mariette-Bey. Paris, Franck, in-12. A l'angle opposé de la salle, on voit les cartes des campagnes de Thoutmès III en Palestine, en Éthiopie et au pays des Somâl (cap Guardafui), dressées par M. Mariette d'après les textes géographiques découverts par lui en 1874 sur les pylônes d'un temple de Karnak, qui n'avaient pas encore été dégagés des décombres. La liste de la Palestine compte les noms de 119 villes prises par les Égyptiens, dont 74 ont été identifiés et forment un véritable état de lieu de la terre de Canaan, près de 300 ans avant qu'elle ne fût conquise par les Hébreux. Ces cartes font partie de l'ouvrage intitulé : *Liste géographique des pylônes de Karnak*. 1875.

Sur cette matière, voir le *Dictionnaire topographique abrégé de la terre sainte*, par M. de Saulcy, membre de l'Institut, 1877, in-12.

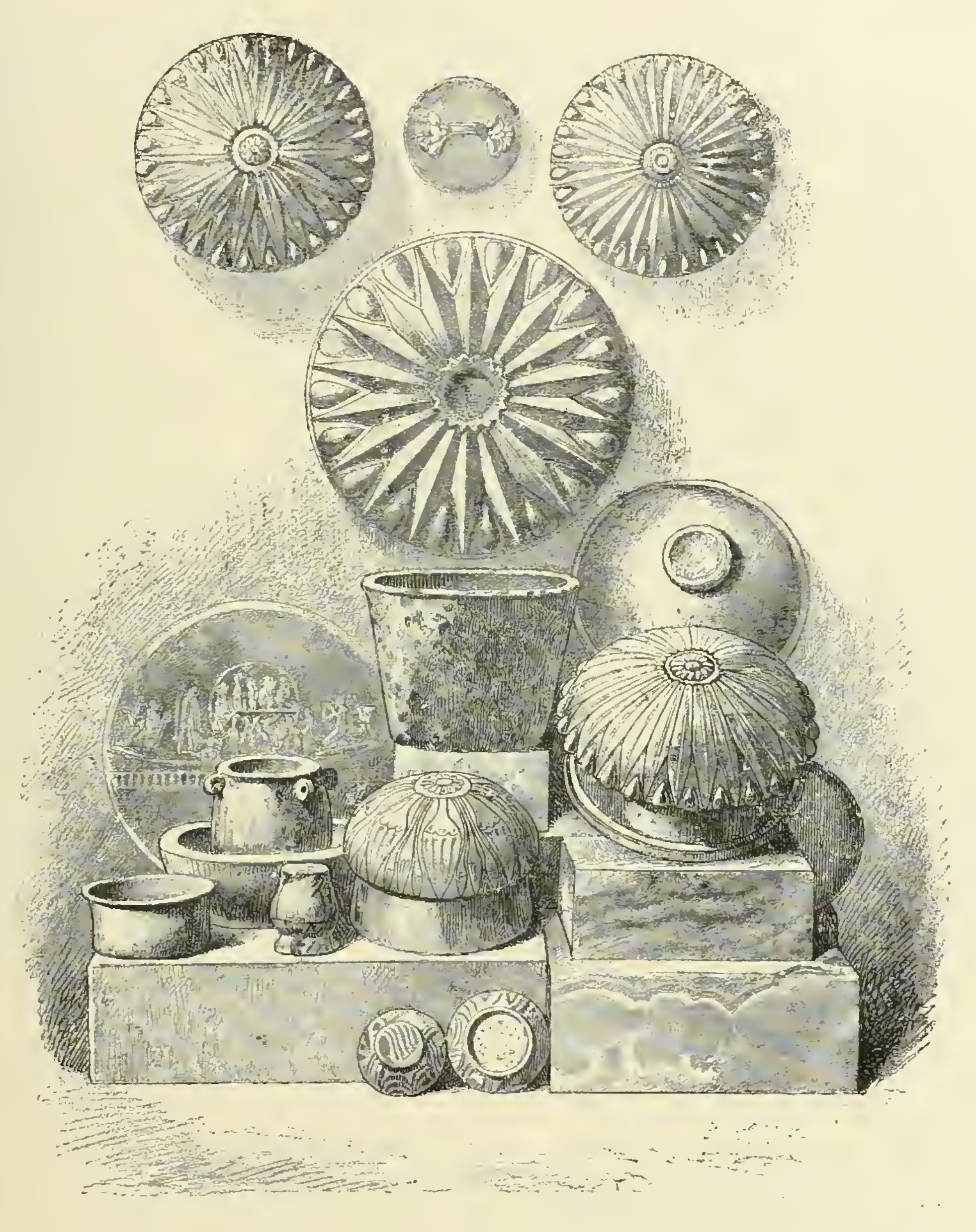
et d'artifices, moyens tenus en honneur par les purs Orientaux, en déshonneur par les vrais Occidentaux. Nous en donnons la reproduction en tête de cet article.

Nous ne pouvons mentionner que sommairement la troisième cage vitrée, contenant un choix remarquable des produits variés de l'art en Égypte : bijoux d'or pharaoniques, grecs, romains, byzantins; beaux spécimens de figurines en faïence aux couleurs éclatantes ou multiples, et descendant jusqu'à des proportions microscopiques; grands et petits bronzes de premier choix, parmi lesquels une statuette du taureau Apis portant au front la tache blanche et sacrée que figure un triangle d'argent. L'inscription en caractères grecs cariens, qui garnit le pourtour du socle, nous reporte à ce moment intéressant de la XXVIe dynastie (environ 550 ans avant J.-C.), où le roi Amasis attirait en foule les Grecs, introduits en petit nombre depuis cent ans, et leur donnait domaines et fonctions, état de choses qui contribua sans doute à favoriser le voyage d'Hérodote, vers 450, mais qui faisait murmurer les Égyptiens comme ils le font aujourd'hui devant l'affluence et l'ingérence inévitables des Européens dans leur patrie et dans leurs affaires.

Nous retrouvons ici, comme en 1867, les fameux vases d'argent massif en forme de fleurs de lotus épanouies qui, probablement, ont fait partie du matériel d'un temple égyptien, et que M. Mariette a découverts dans une cachette bien maçonnée, sur l'emplacement de la ville antique de Thmuïs, dans le Delta. D'après leur élégance et la quantité des ornements qui les chargent, il est possible qu'ils ne datent que de six siècles avant J.-C. Pour les Égyptiens, l'argent était de l'or blanc, et le plus précieux de tous les métaux parce qu'il était le plus rare.

Il y a là de charmantes figurines de bois sculpté, celle entre autres que l'on connaît sous le nom de *la Nageuse* et qui faisait partie d'une cuiller à parfums, objet dont le Louvre possède plusieurs spécimens complets : le corps de la jeune femme qui nage, les bras étendus, en formait le manche. La tête, aux traits fins, aimables, expressifs, porte la coiffure des princesses de la XIXe dynastie, contemporaine de Moïse, et c'est ainsi que, dans un *Moïse sauvé des eaux,* on devrait peindre la fille du pharaon. D'autres figures en bois, mais funéraires, nous montrent le costume civil des Égyptiens au temps de Moïse; elles ont servi à M. Mariette dans ses tentatives de restitution du costume antique, alors que, pour inaugurer la nouvelle salle du Caire, il s'agissait de monter l'opéra d'*Aïda,* dont il avait composé les scènes et les paroles, que Verdi

mettait en musique. M. Heuzey, de l'Institut, s'en est également servi pour son cours d'archéologie à l'École des beaux-arts, où il traite du



VASES SACRÉS EN ARGENT (XXVIe DYNASTIE.)

(Musée de Boulaq.)

costume égyptien. On remarque surtout quatre statuettes d'hommes vêtus d'une sorte de robe courte faite d'une draperie à petits plis, serrée

à la taille, disposée en pèlerine sur les épaules et en tablier évasé sur le devant, le tout avec une forme élégante et commode. Les pieds sont chaussés de légères sandales, et la tête est rasée en vue de la perruque et du klaft.

La quatrième cage contient un assortiment d'armes et d'objets mobiliers dont plusieurs remontent à la XI[e] et à la XII[e] dynastie (env. 2850 à 2600 ans av. J.-C.) : arcs, flèches, houes en bois, pieds de meubles incrustés, tabourets couverts en paille tressée comme de nos jours, linges à franges, etc. Il y a même un maillet de bois à l'usage des tailleurs de pierre, trouvé dans la pyramide du roi *Ounas* (V[e] dyn., plus de 3000 ans av. J.-C.); en revanche, un niveau triangulaire d'architecte, qui pourrait servir encore, ne date que de l'époque de Moïse, c'est-à-dire de treize siècles avant notre ère. Un petit modèle antique de coffret en bois de deux couleurs, brun noir relevé de jaune clair, et vieux de 4500 ans, a servi de modèle pour les meubles du Musée de Boulaq et de la présente Exposition. Enfin, dans une vitrine circulaire placée au centre de la salle sous un *naos* ou portique de style égyptien, sont disposés d'autres objets d'étude pour l'histoire de l'art : silex taillés de différentes provenances et associés à des amulettes en pâte de verre bleue, outils de toutes sortes en bronze, jeux de dames, palettes de scribes et de peintres de l'Ancien-Empire avec couleurs et pinceaux qui pourraient reprendre leur travail interrompu depuis plus de 5000 ans; moules de toutes formes et de toutes grandeurs pour les innombrables amulettes en pâte de verre colorée, où l'art du verrier accomplissait déjà des tours de force comme richesse et variété de coloris, comme délicatesse et complication du dessin, en des dimensions quasi-microscopiques. M. Robert, directeur de la manufacture de Sèvres, nous assurait que l'art moderne ne produit rien de plus parfait en ce genre.

Si intéressants que soient un art, une civilisation, il faut les voir tels qu'ils sont, car leurs imperfections mêmes et les causes qui les ont engendrées ne servent qu'à mieux définir leur vraie physionomie. Telle contrée, tel peuple. Le climat de l'Égypte, qui, grâce à la siccité absolue de son atmosphère, conserve indéfiniment les objets les plus périssables, semble aussi, par la nature heureuse et invariable de son ciel, avoir doué ses habitants d'un caractère de douceur, d'indolence et de sécheresse intellectuelle, qui ont pu engendrer cet esprit de routine, de conservation et de soumission qu'on leur reconnaît toujours. Les causes qui

hâtèrent l'éclosion de leur primordiale civilisation paraissent avoir été celles qui l'immobilisèrent après ses débuts. Ce qui avait fait sa force initiale fit sa faiblesse : la douceur immuable et la facilité de l'existence, l'absence de besoins écartèrent de l'esprit égyptien ce trouble de la recherche et de la lutte, cette ardeur persévérante de progrès dont la récompense est l'apparition du génie indépendant, créateur et fécond



LE DIEU NEFER TOUM.

(Bronze du Musée de Boulaq.)

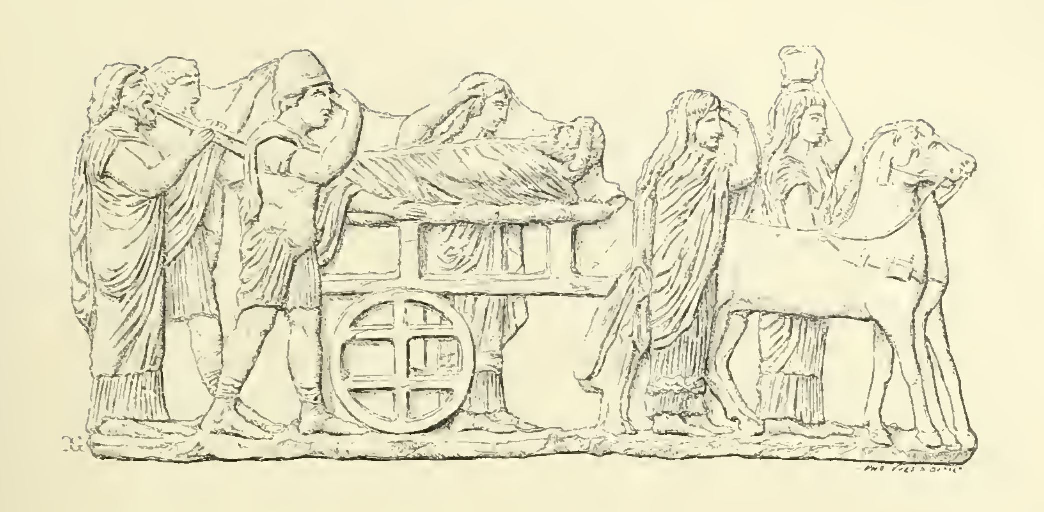
jusque dans l'avenir. En Égypte, jamais l'esprit ne connut sans doute ces profondeurs, ces hardiesses et ces divergences de la pensée qui ont animé, agité l'Occident et l'ont conduit si loin en peu de temps. Il ne s'y forma point de caractère public ou politique, et le peuple, toujours asservi, ne sut qu'être l'instrument d'un despotisme superbe qui ne lui rendit jamais rien. L'art et la religion ne tardèrent pas à être absorbés l'un par l'autre; ils traversèrent les âges, inattaquables et presque invariables, mais vieux de cœur avant le temps et doués seulement d'une

vitalité qui leur fit traverser les plus longues épreuves sans être assez puissante pour les porter au delà du cercle où ils s'étaient enfermés après leurs premiers pas.

D'ailleurs, pouvait-il en être autrement? Le monde social était alors si simple, si primitif, que tout ce qu'il pouvait faire était de fixer l'ébauche d'une morale juste et d'un art vrai, également exempts de difformité. Tout l'horizon de l'artiste fut de prendre conscience de l'être vivant par l'observation rigoureuse, puis par une traduction à grands traits de modèles aussi simples que sa propre pensée, mais auxquels la contemplation permanente d'une nature puissante et sereine imprimait un caractère idéal d'éternelle grandeur.

ARTHUR RHONE.





L'ART GREC AU TROCADÉRO



On pouvait, il y a quelques mois encore, croire que le goût des Antiques avait presque disparu en France. Aucune des collections actuelles ne semblait pouvoir rivaliser avec les cabinets, si fameux sous la Restauration et la monarchie de Juillet, du chevalier Durand, du vicomte Beugnot, de M. de Magnoncour, du comte Pourtalès, des ducs de Luynes et de Blacas. Des objets d'un mérite bien inférieur, mais dont le charme était plus facile à sentir, l'effet plus décoratif, l'acquisition plus aisée, paraissaient avoir à tout jamais ravi à l'art ancien la faveur publique. A quoi bon collectionner des vases recollés et des terres cuites cassées? c'était toujours la même chose, pensait-on; peut-être était-ce curieux pour les archéologues; mais dans la vitrine d'un amateur cela jetait une note triste, et ne meublait pas. Et puis il y avait tant d'objets de ce genre au Louvre! N'était-ce pas assez que le musée Campana, où personne ne s'aventurait?

Eh bien, à cet égard comme à beaucoup d'autres, l'exposition du Trocadéro a été une leçon saisissante, une véritable révélation. Elle a mis hors de pair les deux grandes époques, la Renaissance et la période grecque; elle a prouvé que l'art antique avait encore des fidèles, fait sortir de l'ombre des collections bien plus riches et plus nombreuses qu'on ne pensait, et, par-dessus tout, montré que le public, blasé sur le Delft, le Rouen, le Saxe, le Moustiers, fatigué des tabatières, des éventails et des boîtes à mouches, revenait rapidement à l'art vrai, simple et grand, partout où il se trouve. Ni les salles du XVe et du XVIe siècle, ni les salles antiques, malgré leur aspect plus froid et plus sévère, n'ont cessé d'être les plus fréquentées, les dimanches comme le reste de la semaine. On peut même dire que les dernières ont excité une curiosité plus grande et obtenu un plus vif succès, parce qu'elles renfermaient des choses plus nouvelles et offraient plus de sujets d'étonnement.

Il faut en convenir d'ailleurs, les collectionneurs d'antiques ont montré un zèle méritoire. Un peu plus tôt, un peu plus tard, tous, ou peu s'en faut, sont venus apporter leurs richesses : M. Carapanos ses merveilleuses trouvailles de Dodone, M. Gréau ses bronzes depuis longtemps célèbres, ses verres, ses terres cuites asiatiques, MM. Camille Lécuyer, Piot, Bellon, leurs ravissantes figurines de Tanagre, la famille Paravey et Mme la comtesse Dzialynska leurs superbes vases, M. de Montigny ses pierres gravées, MM. Dutuit et de Bammeville leurs collections éclectiques. Moi-même, car je suis aujourd'hui forcé de me mettre en scène, moi-même j'ai fait de mon mieux et rempli tant bien que mal une vitrine. D'autres, comme MM. de Hirsch, Dreyfus, Armand, Le Breton, sans exposer d'aussi nombreuses pièces, avaient toutefois quelques morceaux d'un haut intérêt, et tel qui, comme M. E. de Rothschild ou Mme la marquise de Laborde, ne nous montrait qu'un seul objet, n'en a pas moins droit non seulement à une mention reconnaissante, mais à une place tout à fait à part. De nos grands collectionneurs, M. de Clercq presque seul est resté à l'écart : les bijoux et les bronzes exhumés pour lui, par M. Péretié, des nécropoles de la Syrie, n'ont point subi les ravages que font, à travers les glaces des vitrines, les regards corrosifs du public. Qu'ils dorment en paix dans leur nouvelle tombe! Leur absence était regrettable sans doute, mais elle est restée bien peu sensible.

A rendre compte d'une exposition pareille, on n'éprouve qu'un embarras, celui des richesses. Hélas! serait-on tenté de s'écrier, — si





Grâce à Dieu! n'était pas plus juste, — ce livre a trop à dire, trop à montrer à ses lecteurs. Parmi les pièces dignes d'être reproduites, tout au plus pouvons-nous en trier une vingtaine; pour le reste, force nous sera de nous contenter d'une description sommaire, et souvent nous devrons refuser même la mention la plus brève à des choses que, dans d'autres temps, nous eussions tenu à signaler.

I

Huit cents ans de tâtonnements et d'efforts ont été nécessaires à l'art grec pour s'élever à la hauteur sublime où le ve siècle l'a vu parvenir. Dès le XIIIe il s'essaye, avec une gaucherie tout enfantine encore, à copier tant bien que mal les modèles que lui apporte l'immigration phénicienne, et, pendant quatre ou cinq cents ans, il ne présente, comme la Grèce elle-même, qu'incohérence, incertitude et confusion. Les monuments de cette longue et obscure période sont rares même dans les collections de Grèce, plus rares encore dans celles d'Europe; quelques vases, quelques figurines en terre cuite, la représentaient seuls au Trocadéro. La grande jarre de M. de Witte, rapportée de Santorin, est un bel échantillon de la poterie primitive, modelée sans l'aide du tour et ornée de lignes ondulées; les vases de M. Bellon appartiennent aux derniers temps de la poterie à décor géométrique, qui a succédé à celle-là et dont MM. Birch, Conze et Hirschfeld ont parfaitement montré la haute antiquité et l'origine tout indigène [1]. On trouve les restes de cette fabrication dans les plus anciennes cités de la Grèce, à Mycènes, à Tirynthe, à Orchomène de Boétie; on en a découvert aussi en Attique, et c'est de là que viennent les vases de M. Bellon; ils ne sont d'ailleurs comparables, ni pour l'antiquité ni pour l'intérêt, aux grandes amphores de la Société archéologique et du ministère des cultes à Athènes. Quant aux figurines, elles font partie de ma collection. La première en date représente une divinité féminine coiffée du haut bonnet cylindrique appelé *polos;* la tête seule en est modelée avec soin; la place des bras est simplement marquée par deux appendices latéraux en forme de moignons, le corps n'est qu'une galette informe. Une autre, sans doute plus récente et d'un

1. Birch : *History of ancient pottery*, 2e éd., ch. IV. — Conze : *Zur Geschichte der Anfange griechischer Kunst*. — Hirschfeld : *Vasi arcaici Ateniesi*. *Annali dell' Inst. arch.*, 1872, et les *Monumenti*, t. IX.

type jusqu'à ce jour unique, nous montre la même divinité vêtue d'un ample manteau qui a permis d'esquiver les difficultés du modelé du corps; les pieds sont cependant déjà séparés. Dans une troisième, enfin, la tête est un peu mieux faite et les bras sont figurés croisés sur la poitrine. Nous avons dans ces trois terres cuites des imitations fidèles de ces statues grossières, ou ξόανα, de l'âge le plus reculé, simples troncs d'arbres dégrossis à la hache et surmontés d'une tête tantôt taillée dans le même morceau de bois, tantôt rapportée en métal. Jamais les plus admirables chefs-d'œuvre de la statuaire ne parvinrent à supplanter, dans la vénération du peuple, ces images informes, auxquelles s'attachait le prestige de l'antiquité et dont la plupart passaient pour avoir une origine divine. De là le grand nombre d'imitations qu'on en trouve et dont quelques-unes ne sont pas très anciennes. Quant au nom à donner à ces figurines, il est fort incertain, et la conjecture de M. Fr. Lenormant, d'après laquelle ce seraient des idoles de l'Astarté phénicienne, devenue l'Aphrodite céleste des Grecs, n'est peut-être pas suffisamment démontrée. En cette question comme en beaucoup d'autres, le mieux, jusqu'à nouvelles découvertes, est de suivre l'exemple du prudent Conrart.

L'intérêt de ces statuettes est seulement archéologique. L'art grec, en effet, ne se débrouille un peu qu'à la fin du IXe siècle. Après bien des ruines et du sang versé, les peuples ont trouvé leur assiette; les villes cessent d'être de simples refuges juchés au sommet des montagnes, le commerce se développe, les campagnes se couvrent de cultures, les richesses s'accumulent. L'*Iliade* et l'*Odyssée*, peintures fidèles de la civilisation de l'époque où elles furent composées, c'est-à-dire de la fin du Xe siècle ou du commencement du IXe siècle, nous parlent déjà de cités où l'or abonde, de boucliers décorés de reliefs, de palais aux salles revêtues de plaques en bronze repoussé, où les sièges sont couverts de tapis historiés et où des statues tenant des torches éclairent les festins nocturnes. Les plus beaux objets, il est vrai, sont encore, d'après le poète, les ouvrages des Sidoniens; mais il ne prendrait pas tant de soin de le dire si déjà l'on n'avait commencé à essayer de copier tant bien que mal les vases d'or et d'argent, les bijoux, les coffres incrustés et plaqués, sortis de leurs ateliers et répandus partout par leurs navires. Avec plus d'empressement encore on dut imiter les vases de terre, les ustensiles en bronze et les objets en bois, pour lesquels on avait sous la main la matière première. Pendant deux ou trois siècles, l'imitation est si servile qu'il est fort difficile, souvent même impossible, de distinguer les pro-

duits de l'industrie indigène de ceux importés par le commerce. C'est seulement à la fin du VIIe siècle que les imitateurs, devenus en habileté manuelle les égaux de leurs maîtres, commencent à les surpasser par ce sentiment du beau dont aucune race n'a jamais été aussi richement douée que la race hellénique.

C'est à Sparte, la plus puissante cité du VIIe siècle, le centre de la



VASE DE THÉRA.

(Collection de M. le baron de Witte.)

domination des Héraclides, que, sans doute sous l'influence des comptoirs phéniciens d'Amyclæ, de Gythion et de Cythère, l'art du bronze se développe d'abord. De là provient une curieuse statuette de la collection Gréau, encore coulée en plein et qui paraît avoir formé le pied d'un miroir. Elle représente Aphrodite, ou plutôt Hélène, forme lacédémonienne d'Aphrodite. La déesse est debout, vêtue d'une tunique talaire dans laquelle ses jambes sont étroitement serrées; les longues tresses de sa chevelure tombent sur ses épaules et s'étalent sur sa poitrine. De la

main gauche elle retient son vêtement; de la droite elle élève à la hauteur de sa tête une fleur de lotus. L'ovale du visage, l'obliquité des yeux placés à fleur de tête, le geste symbolique, la nature de la fleur, tout ici rappelle la Phénicie et se retrouve exactement dans certaines figurines de la nécropole de Sidon. Mais je ne sais quel sentiment de la grâce féminine apparaît à travers la gaucherie de l'exécution et nous empêche d'oublier que nous regardons une œuvre grecque.

On peut attribuer à cette même époque, où l'art grec allait docilement à l'école et laissait à peine poindre un germe d'originalité, la magnifique boucle d'oreille en or exposée par M. Edmond de Rothschild, et qui provient des environs de Catane : la fabrication en doit être grecque, mais le style en est tout phénicien. La déesse, à la fois vierge et mère, sensuelle et guerrière, dispensatrice de la vie comme de la mort, qui, sous les noms d'Anat, d'Aschthart ou Aschthoret, de Tanit, de Bélit, d'Allat et d'autres encore, a occupé la place principale dans le panthéon de la plupart des peuples sémitiques, et qui a fourni aux Grecs leur Aphrodite, peut-être aussi leur Artémis et leur Athéna, se tient debout sur une haute base rectangulaire, et est flanquée de droite et de gauche de deux griffons accroupis; les ailes de ces animaux sont imbriquées, certaines parties du vêtement de la déesse sont divisées en cloisons. L'ensemble est lourd et gauche, mais le soin du détail très minutieux, et l'habileté de main très grande. Je ne connais aucune pièce de l'orfèvrerie de cette époque qui soit aussi importante.

La céramique du VII[e] siècle nous est mieux connue que l'industrie des métaux : ses œuvres ont moins tenté la cupidité et ont mieux résisté au temps. Elle aussi copie les modèles venus de l'étranger : elle a renoncé à l'ancien décor géométrique, et reproduit sur la panse des vases les longues files d'animaux passant, dont les Phéniciens, et à leur imitation les Lydiens, chamarraient leurs étoffes et leurs tapis. Mais, tandis qu'en Phénicie comme en Assyrie, ces animaux avaient un caractère symbolique et leur groupement un sens religieux, les potiers grecs n'y voient qu'un ornement commode; ils juxtaposent au hasard de leur caprice ces bêtes inconnues, et ne se font pas scrupule d'intercaler au milieu d'elles des scènes empruntées aux légendes nationales, d'entremêler avec les lions et les tigres la chasse de Calydon ou les épisodes de la guerre de Troie.

La principale fabrique de cette poterie à décor asiatique a été

Corinthe, ville d'origine phénicienne tombée au pouvoir des Doriens, mais où la conquête n'avait détruit ni le fond de la population ni les traditions artistiques. M. de Witte exposait un des plus anciens et des plus curieux monuments de l'industrie corinthienne : c'est une pyxis arrondie, sur la panse de laquelle se développe une longue suite de héros de la guerre de Troie; les noms de Palamède, Nestor, Achille, Patrocle, Hector, ceux des chevaux Balios, Orion, Podagre, sont presque effacés, ainsi que la signature du potier Charès[1]. Moins ancienne et



PERSONNAGE VÊTU DU COSTUME ROYAL.

(Bronze de la collection de M. Carapanos.)

moins importante pour l'histoire de l'art est la petite aryballe sphérique qui m'appartient, et sur laquelle est représenté le combat d'Ajax et d'Hector. Les vases de Corinthe se reconnaissent à leurs parois très minces, à leur terre légère, blanche et d'un aspect poussiéreux; ceux de sa voisine Sicyone, d'une exécution également habile, sont au contraire d'une terre rouge dont le ton a été parfois rehaussé par une barbotine artificiellement colorée. Les poteries de Sicyone sont extrêmement rares, et la plus belle que j'ai vue est le scyphos de ma collection; des hommes

1. De Witte, *Rev. Arch. nouv. sér.*, VIII, p. 273. — Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 6.

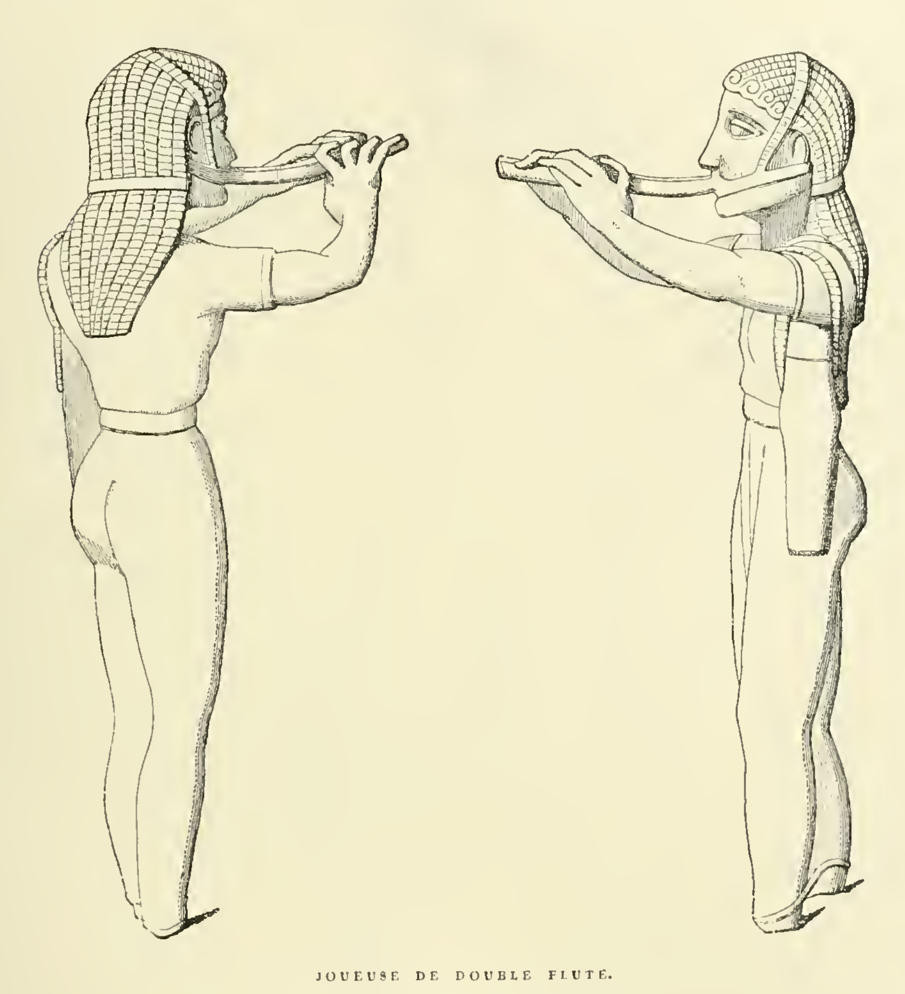
et des femmes debout et groupés deux à deux en occupent tout le pourtour. La fabrique de Béotie, aux formes lourdes et à la décoration malhabile, n'était également représentée que dans ma vitrine, par une chythra aux anses décorées de serpents en relief : elle provient de Tanagra et du même tombeau que l'œnochoé de Gamédès, maintenant au Louvre.

Au VIe siècle, l'art, en possession de procédés techniques variés et commodes, s'est enfin émancipé de la direction étrangère pour se frayer à lui-même sa voie. La céramique n'a eu que peu à faire pour en arriver là : il lui a suffi d'alléger les formes, de confiner dans les parties les moins en vue du vase les motifs d'ornementation, palmettes et entrelacs, empruntés à l'Orient, et de rendre la place d'honneur à la figure humaine, bien autrement intéressante que des défilés d'animaux devenus purement conventionnels. Mais les galeries du Trocadéro ne permettaient point de bien juger de ses progrès : la poterie du VIe siècle, à figures noires sur fond rouge, n'y était représentée que par un petit nombre de vases : les plus dignes d'être cités sont une amphore agonistique de la collection Dutuit, qui représente Athéna montant sur son char, et l'hydrie de la comtesse Dzialynska, sur laquelle est figurée Sappho.

Longtemps en retard sur la céramique, la statuaire marche maintenant du même pas; les Samiens Rhœcos, Théodore et Téleclès lui ont appris à couler à cire perdue des statues de grande dimension; le Chiote Glaucos lui a enseigné la soudure du fer; les Crétois Dipœnos, Scyllis, Aristoclès, les Chiotes Boupalos et Athénis, l'Éginète Smilis lui ont montré quelles ressources offraient à des mains habiles les marbres de Paros et l'ivoire allié au bois et à l'or. A la vérité, nous avons la mauvaise habitude de nous représenter comme à moitié barbares ces vieux artistes du VIe siècle; et pourtant l'audace avec laquelle ils abordaient les sujets les plus difficiles : scènes de combats, chars avec leurs chevaux et leurs conducteurs, groupes à nombreuses figures, décorations en bronze ou en marbre de temples entiers, prouve qu'ils avaient confiance en leurs forces; l'admiration que témoignaient pour leurs œuvres les amateurs de l'époque romaine rend vraisemblable que cette confiance était justifiée; les marbres et les bronzes du VIe siècle exposés au Trocadéro le démontrent de la manière la plus complète.

Trois de ces marbres proviennent d'Athènes. Le premier par la date

et le plus étrange par le style, est une tête d'homme trouvée l'année dernière, et acquise par M. G. Rampin. La *Gazette* l'eût volontiers reproduite, si son possesseur n'eût depuis longtemps réservé la primeur de cette publication à un recueil excellent et trop peu connu, les *Monuments*



JOUEUSE DE DOUBLE FLUTE.

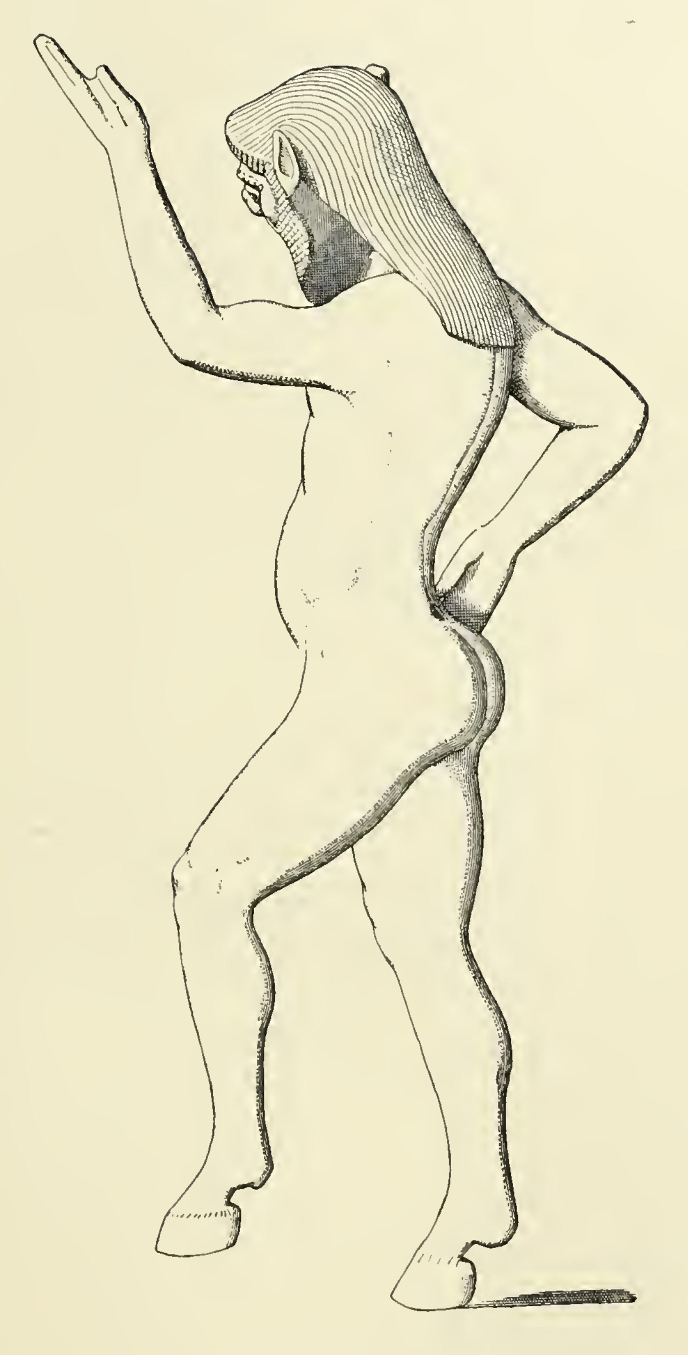
(Bronze de la collection de M. Carapanos.)

publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. Je crois, sans en être certain, qu'elle a été trouvée sur le flanc sud de l'Acropole, dans le voisinage du théâtre et de l'Asclépieion. La statue d'où elle provient était penchée en avant, dans une posture mouvementée, comme le prouve l'inflexion du cou. La physionomie est jeune encore, la barbe coupée très court, les cheveux au contraire longs et peignés avec une recherche bien supérieure à celle de la coiffure, si



SATYRE DANSANT (VU DE FACE).

(Bronze archaïque de la collection de M. Carapanos.)



SATYRE DANSANT (VU DE PROFIL).

(Bronze archaïque de la collection de M. Carapanos.)

soignée pourtant, des guerriers des frontons d'Égine. La masse en est divisée par une raie tracée au milieu de la tête, et produit en retombant derrière les oreilles deux épaisseurs semblables à celles que l'on remarque dans les statues égyptiennes. Par devant, de petites mèches tressées sont rabattues sur le front et forment deux séries de boucles d'une parfaite symétrie. Une couronne de feuilles très découpées, feuilles d'ache ou persil sauvage, à ce qu'il semble, entoure la tête, et les restes d'un goujon en fer, implanté dans l'occiput, indiquent qu'il y avait là encore un ornement rapporté en métal, et dont la nature reste incertaine : peut-être était-ce la cigale d'or que les Athéniens d'avant Solon avaient coutume de fixer dans leurs cheveux. Les yeux sont gros, à fleur de tête, et posés obliquement, les pommettes très fortes, le nez fin, la bouche petite et pincée, les lèvres saillantes : l'ensemble rappelle plutôt les traits d'un chef abyssin que le type de la race grecque. Même en faisant la part des traditions archaïques, il est impossible de ne pas reconnaître dans cette figure étrange quelque chose de caractéristique et d'individuel : elle a tout l'air d'être un portrait, et le portrait d'un homme à la physionomie très accentuée. Aussi ne me semble-t-il pas probable qu'il faille y chercher l'image d'un dieu : parmi les dieux, d'ailleurs, on ne pourrait guère songer qu'à Dionysos, et je ne sache pas qu'il soit jamais représenté avec une couronne d'ache. Cette couronne avait un caractère de deuil; pour ce motif, on la donnait en prix aux jeux Néméens, célébrés en l'honneur d'Archémore, et, à l'époque primitive, également aux jeux Isthmiques, où elle rappelait le triste sort de Mélicerte[1]. Aurions-nous là les restes de la statue de quelque vainqueur, soit au stade, soit à la course des chars, statue primitivement placée sur l'Acropole, et qui en aurait été précipitée comme tant d'autres marbres trouvés dans les fouilles de l'Asclépieion ?

Si l'attribution de la tête de M. Rampin reste incertaine, aucun doute n'est possible pour celle de ma collection : celle-ci, reproduite en tête de cet article, et trouvée au Céramique extérieur, appartenait bien à la statue d'un athlète ; les oreilles collées contre le crâne, froissées et tuméfiées, en sont un signe certain ; ces tumeurs et ces déformations des cartilages étaient, en effet, des accidents ordinaires aux pugilistes et aux pancratiastes. Dans son hymne aux

1. Pindare, *Isth.*, VIII, 63 et scholie. — Plutarque, *Quæst. conviv.*, V, 3. — Scholies de Nicandre, *Alexipharm.*, 601. — Diphilos, *Emporos*, dans Athénée, VI, 228 B. — Pausanias, VIII, 48, 2. — Hésychius, σελίνου στέφανος.

Dioscures, Théocrite montre Amycos « les oreilles écrasées par les durs coups de poings » :

σκληρῇσι τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς

et les sobriquets d'ὠτοθλαδίας et d'ὠτοκάταξις, fréquemment donnés aux



GUERRIERS COMBATTANT.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

athlètes, rappellent cette difformité. Tout d'ailleurs dans notre marbre, la solide implantation de la tête dans un cou gros et court, l'ossature massive et carrée de la face, et jusqu'à l'inintelligence des yeux saillants et sans regard, convient bien à un athlète. La coiffure est beaucoup plus simple que dans la tête de M. Rampin; les cheveux, coupés très courts pour ne pas offrir de prise, sont simplement ramenés en avant. L'exécution présente au contraire, dans les deux morceaux, des ressemblances frappantes : les yeux, les lèvres, le nez, le

front, sont traités de même; mais, dans le second, la science de la forme est déjà un peu plus grande, la recherche de la vérité plus heureuse, et les qualités de fini et de délicatesse plus développées : il y a surtout, dans le modelé des joues, du menton et de la bouche une étude et une habileté étonnantes. Ces deux marbres, voisins par la date et étroitement apparentés par la facture, sont, à mon sens, avec un bas-relief du musée d'Athènes[1], les monuments les plus remarquables que nous ait laissés l'ancienne école attique. Ils nous la montrent préoccupée, dès l'époque de Solon et de Pisistrate, des mêmes tendances qu'elle aura toujours, et portant déjà en germe les qualités particulières qui distingueront plus tard, entre tous les sculpteurs grecs, les maîtres qui ne procèdent que d'elle, les Alcamène et les Praxitèle.

Ces qualités caractéristiques se retrouvent aussi dans une œuvre moins importante, mais intéressante encore, la petite tête athénienne d'Hermès, exposée par M. Armand. Suivant la tradition la plus ancienne, le dieu est représenté avec de longs cheveux bouclés et une barbe en pointe. Ici encore, les yeux sont saillants et obliques, mais l'occiput est moins développé; le modelé des joues et les contours de la bouche sont déjà presque irréprochables. La coloration a complètement disparu : dans les deux marbres précédents elle est, au contraire, très bien conservée : les cheveux sont rouges, les yeux cernés d'un trait de même couleur, les lèvres recouvertes d'une légère teinte rosée.

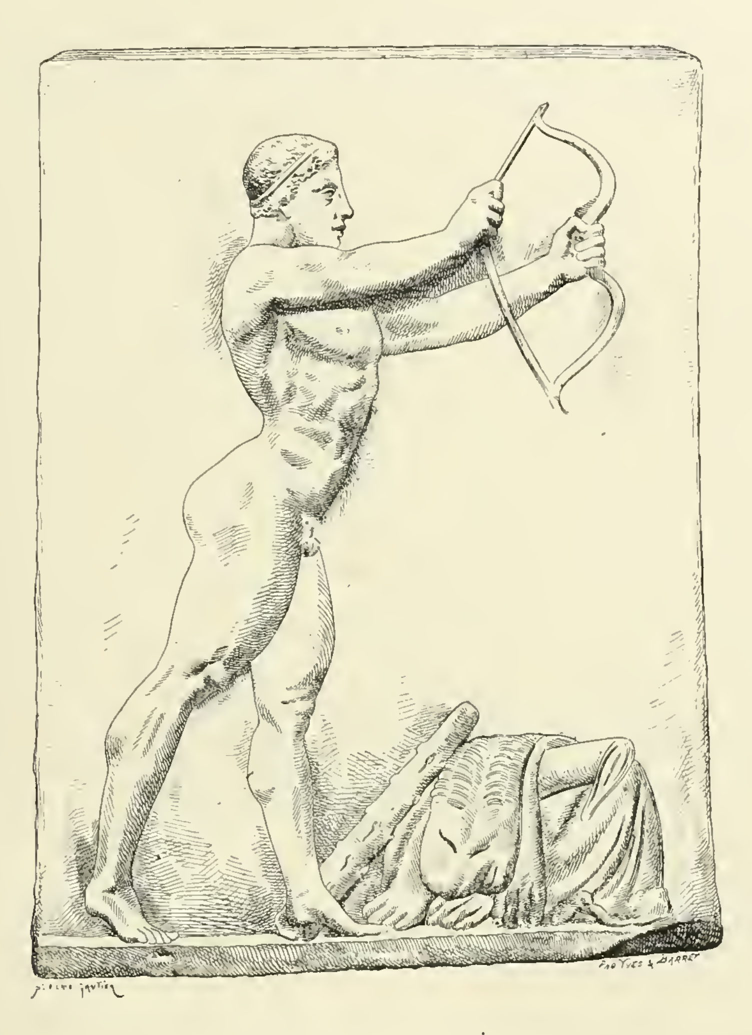
Mais ce qui attirait surtout l'attention, parmi les monuments de l'art du VIe siècle, c'est la merveilleuse série de bronzes archaïques que renfermait la collection de M. Carapanos.

Ce n'est pas ici le lieu de raconter par quelles patientes recherches le savant Hellène, passionné pour la gloire de l'Épire, sa patrie, est parvenu à découvrir l'emplacement de l'antique sanctuaire de Dodone[2]. Je ne puis non plus parler, avec les détails que justifierait leur importance, des inscriptions sur bronze et sur plomb qu'il a découvertes dans ses fouilles et qui jettent une si vive lumière sur l'histoire, les mœurs et les sentiments des anciens Grecs. Mais la série des œuvres d'art n'est pas moins nombreuse ni moins riche en pièces d'une haute valeur que celle des documents épigraphiques. Je décrirai brièvement les plus importantes, au fur et à mesure que j'arriverai à l'époque à laquelle chacune appartient, en renvoyant pour le reste au beau livre publié par

1. *Monuments publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques.* 1877, p. 7.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, deuxième période, t. XVII, p. 473.

M. Carapanos lui-même et d'où sont extraits les dessins ici donnés[1].

On peut attribuer aux premières années du VIᵉ siècle, sinon aux dernières du VIIᵉ, un personnage assis, drapé dans le long manteau royal et la tête couverte du bonnet conique, qui semble avoir été la coiffure



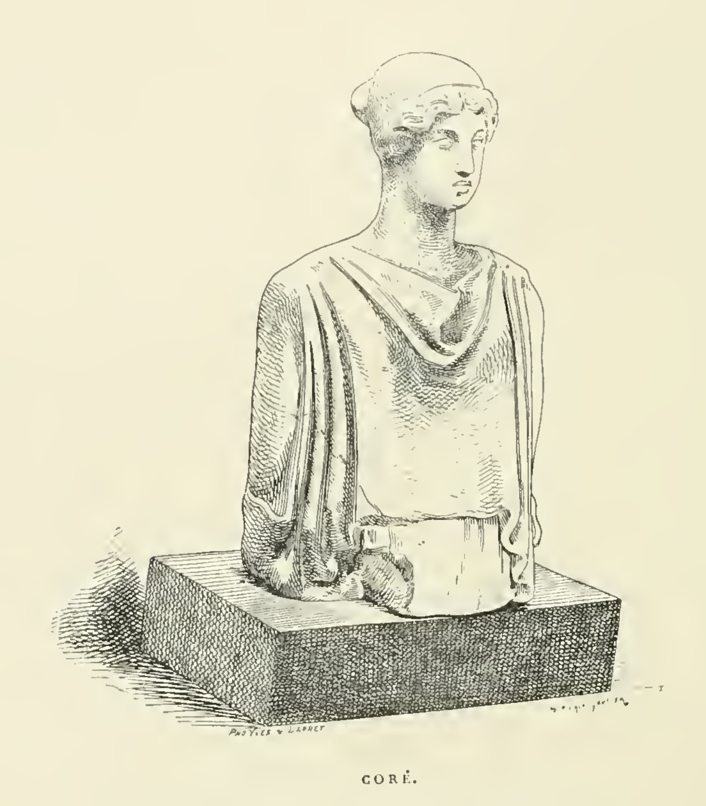
HERCULE TIRANT DE L'ARC.

(Marbre de la collection de M. Carapanos.)

nationale des peuples de la Thrace, de la haute Macédoine et de l'Épire, aussi bien que de leurs frères, les Phrygiens d'Asie Mineure; le modelé en est des plus sommaires et l'intérêt surtout archéologique. Une joueuse

1. *Dodone et ses ruines*, par C. Carapanos, 1 vol. in-4° de texte, et 1 vol. in-folio de planches. Paris, Hachette, 1878.

de double flûte, debout et vêtue d'une longue tunique collante, marque déjà un notable progrès et doit être postérieure au moins d'une génération. La pose des jambes et le mouvement des bras sont déjà exprimés avec une certaine liberté de main et un sentiment très juste. Il faut noter encore, comme détails curieux, les longues tresses de la chevelure, la bande de cuir (φορβειά) destinée à soutenir les joues et à rendre moins fatigante l'émission du souffle, et l'étui à serrer les flûtes (θύλακος)



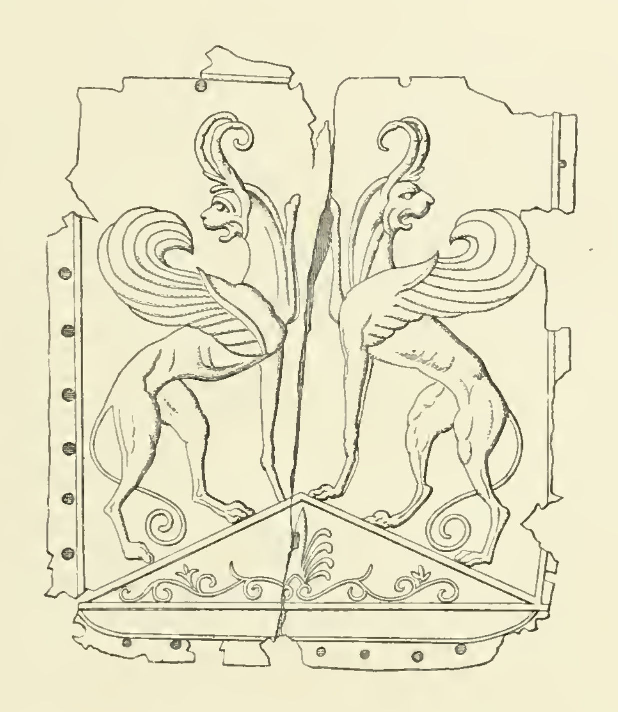
CORÉ.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

suspendu au bras gauche. Une Atalante court vêtue et dont les muscles sont si accentués, l'allure si virile que, n'était l'indication des seins sur la poitrine, on la prendrait pour un jeune Éphèbe, doit être, comme la joueuse de flûte, du milieu du VI[e] siècle. Elle est également d'une facture très franche et d'un beau caractère. Un cavalier monté sur un cheval beaucoup trop grand et retournant la tête vers le spectateur, intéresse surtout par la naïveté de l'exécution et par les détails du harnachement. Il formait une applique, fixée sans doute sur un vase ou une boîte ; un autre cavalier était, au contraire, une statuette isolée : dans la

suite des siècles, il a perdu sa monture, et ses jambes arquées ne pressent plus les flancs de la bête; ses deux mains portées en avant ont lâché la bride.

Mais le morceau le plus remarquable parmi ceux de cette époque est un Satyre à pieds de cheval, haut de 20 centimètres et d'une conservation exceptionnelle; le front très bas, la face large, le nez retroussé, les lèvres lippues lui donnent une expression bestiale à laquelle ses



PLAQUE EN BRONZE REPOUSSÉ.

(Collection de M. Carapanos.)

yeux bridés et demi fermés ajoutent une plaisante nuance de malice et de polissonnerie; la main droite posée sur la hanche, le bras gauche levé, il exécute une danse de caractère, et la lourdeur de ses mouvements, la gravité imperturbable de son attitude, la conviction de sa physionomie produisent l'effet le plus comique. Ajoutons que les formes sont consciencieusement étudiées, et que, pour friser la caricature, cette statuette n'en est pas moins exécutée avec le soin que mérite un ex-voto.

Nous avions déjà vu, à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, la jambe en bronze rapportée de l'Italie méridionale par un sagace et heureux fureteur, M. E. Piot. Elle provient, ainsi que plusieurs fragments de

tunique, de la statue d'un homme armé, peut-être un hoplitodrome. Le modelé en est fin et nerveux; le masque de Gorgone, dont le haut de la cnémide est formé, trahit le désir, curieux à cette époque, d'embellir cette tête, représentée presque toujours alors comme hideuse et grimaçante. Que n'avons-nous des débris plus importants de cette statue; je ne dis point la tête, mais du moins un morceau des bras ou de la poitrine! Assurément, c'est là l'œuvre d'un artiste de haute volée, et une trouvaille moins incomplète nous eût permis de nous former une idée de ce qu'était la manière des maîtres de l'école italienne, les Pythagoras de Rhegium et les Dameas de Crotone.

A peine ai-je le temps de signaler en passant les trois miroirs en bronze de MM. Dutuit, de Bammeville et Gréau : dans tous les trois, le pied est formé par une Aphrodite entièrement vêtue; les deux derniers sont de plus remarquables par la conservation des ornements accessoires dont le pourtour du disque était décoré; celui de M. de Bammeville est absolument complet, et le double sphinx qui en forme l'acrotère lui donne une singulière élégance. Je ne puis non plus qu'appeler l'attention sur deux terres cuites de M. Gréau : un citharède vêtu, trouvé à Thespies[1], et où il faut peut-être reconnaître un Hésiode, et un Apollon nu et tenant la lyre, provenant de Délion en Béotie. Des statuettes semblables se trouvent assez souvent en cet endroit, et il faut sans doute y voir des imitations de la statue du dieu placée dans le temple auquel la localité devait son nom : elles nous permettent donc de nous faire une idée d'une sculpture qui a dû être importante.

L'Apollon de M. Gréau est des dernières années du VIe siècle ou des premières du Ve. Il marque la transition de l'art archaïque à l'art de la grande époque. Il en est encore de même d'une plaque estampée en terre cuite, qui fait partie de ma collection, et dont l'intérêt est grand, non seulement pour l'histoire de l'art, mais aussi pour l'étude des mœurs. Le sujet représenté est un épisode des funérailles, le transport du mort au lieu de la sépulture. Le cadavre, la tête découverte, le corps enveloppé d'un manteau, est étendu sur un lit; ce lit est placé lui-même sur le tablier d'une charrette attelée de deux chevaux, et dont les roues ont des traverses au lieu de rayons. Tout autour s'avancent les personnes admises par la loi à faire partie du convoi : d'abord une femme, l'ἐγχυτρίστρια, portant sur sa tête le vase (χυτρὶς) destiné aux libations; puis

1 Dessiné dans le catalogue de la vente Barre.

deux parentes, vêtues comme l'enkhytristria du costume le plus solennel, deux tuniques superposées et un himation. Celles-ci (μιαινόμεναι γυναῖκες), les cheveux dénoués, joignent leurs gestes de douleur à la lamentation funèbre (θρῆνος). Deux jeunes gens en costume de guerre, les fils peut-être, marchent à leur suite, et semblent, comme dans les



DISPUTE DU TRÉPIED.
(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

μυριολόγια de la Grèce moderne, interpeller le mort et lui reprocher d'avoir abandonné les siens. La marche est fermée par le joueur de double flûte, chargé d'accompagner des sons les plus plaintifs de son instrument le thrène psalmodié par la famille. (Voir le dessin en tête de cet article.)

Les plaques estampées sont fort rares : Schone en a décrit trente-deux[1], et, depuis, une dizaine peut-être ont été découvertes. Toutes sont

1. Schone, *Griechische Reliefs*.

de la même époque : il semble que la fabrication en ait été de courte durée et se soit faite dans un petit nombre d'ateliers. Celle que je viens de décrire est une des plus belles : la scène est bien composée; les figures groupées avec art, les attitudes graves et naturelles. J'aime moins celle qu'expose M. de Bammeville, et qui représente une scène de la



APHRODITE.

(Bronze de la collection de M. Gréau.)

tragédie classique, la rencontre d'Oreste avec Électre et Chrysothémis auprès du tombeau d'Agamemnon. Le faire en est beaucoup plus mou que celui de la plaque de Photiadis-Bey, aujourd'hui au Louvre, où le même sujet est figuré.

C'est encore à l'époque des guerres médiques que j'attribuerais le bas-relief en marbre passé de la collection de Mustapha-Fazyl-Pacha dans celle de M. Carapanos. Il est bien regrettable que la provenance n'en soit pas certaine : s'il était réellement de Corinthe, ce serait la première

œuvre connue d'une école artistique sur laquelle les anciens mêmes ne savaient que fort peu de chose. Hercule a déposé à terre sa massue et sa peau de lion, et nu, l'arc entre les mains, il perce de ses flèches les oiseaux de Stymphale ou le centaure Nessus, représentés sans doute sur une dalle placée à la suite de la première. Comme dans les figures



GUERRIER.

(Bronze de la collection de M. Gréau.)

d'Égine, la taille est trop amincie, les fesses trop saillantes, les muscles tenseurs des cuisses trop accentués. Mais le mouvement général du héros, haussé sur la pointe des pieds et portant le corps en avant pour mieux viser, est très juste; l'anatomie du torse est très bien étudiée, et la saillie de l'épaule droite, violemment portée en arrière, ainsi que la différence apparente de longueur des bras, sont franchement accusées : l'artiste connaît à fond le corps humain, et, avec la conscience scrupu-

leuse des âges primitifs, il ne cherche à atténuer ni à dissimuler rien de ce qu'une attitude juste peut avoir de disgracieux. La tête est bien vivante et d'une grande énergie. La grosseur du nez, la musculature vigoureuse des joues, l'épaisseur des lèvres font songer au *Brutus* de Michel-Ange[1].

II

A tout seigneur tout honneur : parmi les monuments de l'art du ve siècle, notre premier regard est dû à la tête en marbre de la marquise de Laborde : admirer une œuvre de Phidias n'est pas un plaisir souvent donné aux Parisiens. J'ai dit une œuvre de Phidias, et, en effet, quoique aucun texte ancien ne lui attribue clairement les frontons du Parthénon, les fouilles d'Olympie, en nous faisant connaître le style de ses deux principaux émules, ont donné une très grande force à la croyance, en quelque sorte intuitive, que ces marbres sont bien de lui. Aucune incertitude d'ailleurs sur l'origine de la tête de la marquise de Laborde : grâce aux dessins pris par Carrey avant l'explosion de 1687, on sait qu'elle provient du fronton ouest du Parthénon et de la statue de la Victoire placée sur le char auprès d'Athéna. Morosini trouvait ce groupe particulièrement beau; avant d'évacuer Athènes, il essaya de l'enlever; mais l'ébranlement produit par l'explosion avait été tel, qu'aux premiers efforts faits par les ouvriers, tout tomba par terre et se brisa[2]. Le secrétaire du capitaine général, San Gallo, ramassa la tête de la Victoire et l'emporta à Venise, où elle resta longtemps oubliée. En 1824, elle fut vendue à un négociant autrichien, David Weber, possesseur de quelques antiques. Weber en reconnut la noble origine et la signala au monde savant dans une brochure publiée en 1825, et accompagnée d'une fort mauvaise gravure. Otfried Muller la publia de nouveau en 1832 dans ses *Monuments de l'art antique*. Enfin, en 1840, M. de Laborde, de passage à Venise, eut l'heureuse fortune de pouvoir l'acheter aux enfants de Weber et l'adresse de la soustraire à la vigilance de la douane autrichienne.

La tête de la Victoire a beaucoup souffert : outre les ravages faits par la pluie à l'épiderme du marbre, le nez, les lèvres et le menton, ainsi

1. On chercherait en vain à vérifier cette comparaison sur le dessin joint à ces lignes. Ce dessin a dû être fait un peu à la hâte, et l'exécution s'en est naturellement ressentie.

2. Dépêche de Morosini au doge, publiée par M. de Laborde : *Athènes aux* XVe, XVIe *et* XVIIe *siècles*, t. II, p. 227 et suivantes.

qu'un morceau de l'occiput, ont été brisés lors de la chute, et peu adroitement restaurés. Néanmoins il reste assez de parties intactes pour que l'on demeure saisi d'admiration devant cette grandeur sans effort, cette majestueuse simplicité, cette grâce virginale unie à cette fierté divine. Quelles leçons ce débris mutilé peut donner à nos plus grands artistes, dont certes je ne méconnais point le talent, mais qui oublient trop souvent, dans la recherche de l'effet et de l'originalité, que les seules choses réellement belles sont les plus vraies et les plus simples!

Rien ne saurait soutenir la comparaison avec l'œuvre de Phidias. Et pourtant si, après avoir admiré la sublime grandeur que son ciseau a donnée à la sculpture, on veut se faire une idée de ce que pouvait être la peinture à la même époque, sous le pinceau des Polygnote et des Micon, on regardera avec une vive curiosité la belle cylix à figures rouges signée du peintre Brygos, et exposée par M. de Bammeville. Brygos est un de ces artistes de la première moitié du ve siècle dont le style s'est modifié sans cesse, car, dans cette période fortunée, l'art progressait aussi vite qu'en Italie dans les premières années du xve siècle. Parmi ses œuvres, la coupe de la collection Campana qui représente le jugement de Pâris a encore de la sécheresse et de la raideur; la coupe de l'institut Städel à Francfort, dont la décoration est empruntée au mythe éleusinien, et celle que nous décrivons à présent, montrent déjà plus de souplesse dans le dessin et d'ampleur dans la composition. Celle enfin où est figurée Héra poursuivie par les Satyres n'a presque plus aucune trace d'archaïsme.

La coupe de M. de Bammeville montre à l'intérieur Briséis debout, versant à boire à un vieillard assis sur un trône. A l'extérieur est représenté le massacre de la famille de Priam par les héros grecs. La furie de la mêlée n'ôte rien à l'harmonie des lignes; la composition est serrée sans être confuse; le dessin est simple et large. Le jeune guerrier grec, qui, après avoir terrassé Andromachos, s'élance sur Andromachè armée d'un pied de banc, est surtout d'un mouvement superbe. Par quelle singulière inconsistance de goût l'amateur qui a su apprécier cette pièce d'une beauté sévère peut-il supporter la vue de ces deux lécythi, le premier repeint d'un bout à l'autre, le second seulement aux trois quarts, de cette Vénus remplie de son, digne de la devanture d'un bandagiste, et de cette figure couchée dont le corps et la tête, pour n'être pas plus antiques l'un que l'autre, n'en font pas ensemble meilleur ménage? Combien la cylix de Brygos, le miroir signalé plus haut, et huit ou dix jolies

statuettes, feraient plus fière figure s'ils étaient délivrés de cette mauvaise compagnie!

La coupe de Doris de la collection Paravey, sur laquelle est représentée l'Aurore enlevant du champ de bataille le cadavre de son fils Memnon, est d'un dessin un peu dur et sec [1]. Doris se montre avec plus d'avantage dans quelques autres de ses peintures. La coupe de Chachrylion, qui m'appartient [2], n'est pas non plus au nombre des œuvres principales de l'artiste dont elle porte la signature : ce qui en fait l'intérêt, c'est d'abord qu'on y distingue nettement, dans le corps de l'hoplitodrome, un détail rarement visible, la trace de l'esquisse préparatoire; ensuite que, seul parmi les dix coupes connues de Chachrylion, elle a été trouvée en Grèce; elle est ainsi une preuve du grand commerce de vases qui se faisait entre les diverses parties du monde hellénique.

Doris et Chachrylion ont dû vivre l'un et l'autre au milieu du ve siècle. Mégaclès doit, au contraire, avoir travaillé vers 420 ou 400. Il n'est connu que par un seul vase, une charmante petite pyxis, ou boîte à fard, de provenance athénienne, passée dernièrement de la collection de M. Barre dans celle de M. de Hirsch [3]. Le couvercle en est décoré de lièvres, animaux consacrés à Aphrodite; le pourtour, des cènes empruntées à la toilette et aux distractions des femmes dans l'intérieur du gynécée. L'œnochoé de M. Dutuit, sur laquelle est figurée une Artémis ailée caressant un faon [4], et l'hydrie de la comtesse Dzialynska, décorée d'une figure de l'Aurore, sont aussi des vases d'un beau caractère.

Il est bien probable que les anciens tenaient les coroplastes ou modeleurs de figurines en moindre estime que les fabricants de vases : ceux-ci, en effet, ont parfois signé leurs œuvres; ils avaient donc conscience de leur valeur et jouissaient d'une certaine notoriété; ceux-là, au contraire, ne nous ont jamais transmis leurs noms, et pourtant jusque dans les produits de leur industrie dédaignée, on trouve maintes fois, non seulement le charme primesautier et bon enfant qui semble propre à la terre, mais le grand style de la sculpture et la sévère dignité du marbre. Il en est ainsi, par exemple, de la figurine de Coré, trouvée à Athènes et dont je suis possesseur. Elle est coupée à mi-corps, comme l'étaient souvent les images des divinités chthoniennes : la fille de

1. Frœhner, *Musées de France*. pl. 10.
2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1878, p. 47.
3. Elle est lithographiée dans le catalogue de la vente Barre.
4. Frœhner, *Musées de France*, pl. 4.

Déméter est censée à demi sortie de terre, à demi cachée sous le sol. Elle est vêtue du péplos dorien, et a les cheveux serrés dans le bonnet ou κύστις dont se coiffaient les jeunes vierges. L'ampleur de la poitrine, la rectitude hiératique des plis du vêtement, le port ferme et hautain de la tête, l'impassible sévérité des traits inspirent le respect et révèlent la



SCYLLA.

(Plaque en bronze repoussé de la collection de M. Carapanos.)

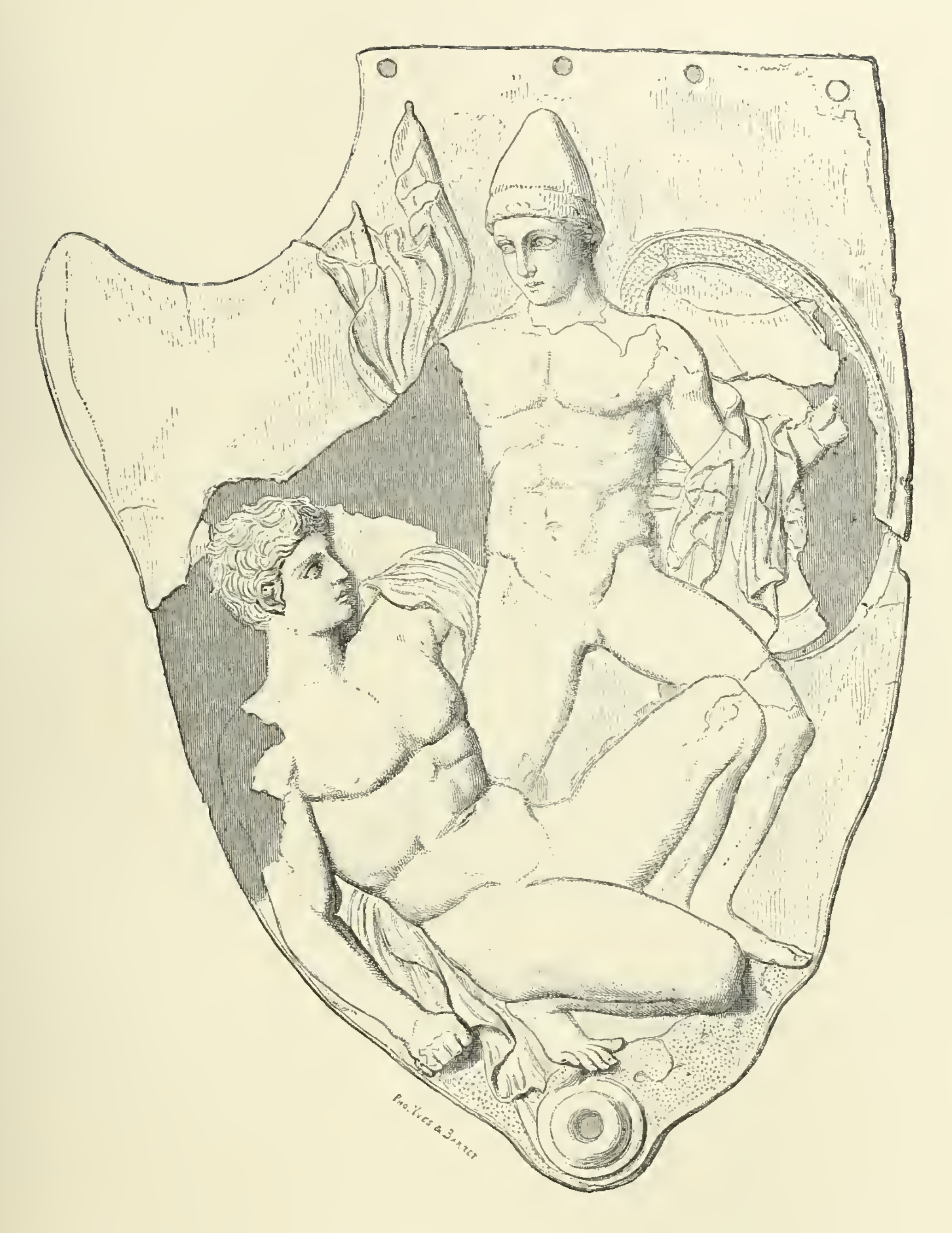
déesse à laquelle étaient données les épithètes de πότνια, la puissante, et de ἁγνή, la pure.

Nous ne pouvons, car le temps nous presse, nous attarder à regarder dans la même vitrine une autre Coré, en pied, celle-là, et également majestueuse, mais d'une facture bien moins fine. Mieux vaut nous diriger encore une fois vers la collection si variée et si instructive de M. Gréau, où nous appellent deux des bronzes les plus admirables qui soient au Tocadéro. Le premier est une déesse debout et vêtue, désignée dans le catalogue de l'Exposition rétrospective de 1866 comme une Junon, et dans laquelle M. Fr. Lenormant, avec toute raison, à mon avis, recon-

naissait alors une Aphrodite[1]. Je n'affirmerais point que cette statuette soit exactement de l'époque qu'elle paraît : le costume, l'attitude sont de la première moitié du ve siècle; la manière dont est traité le modelé des jambes et du visage fait au contraire songer à certaines œuvres du début du ive, auxquelles, par un respect religieux de la tradition, on conservait encore la rigidité archaïque, alors que depuis longtemps les artistes savaient donner au corps toute la souplesse et l'élasticité de la vie. Ces imitations du style d'une époque antérieure n'étaient pas rares chez les Grecs, et nous en trouvons encore un exemple dans la collection dodonienne de M. Carapanos : la plaque repoussée, où est figurée la dispute d'Apollon et d'Hercule pour la possession du trépied de Delphes, a la raideur des figures éginétiques, tandis que la correction classique des profils ne permet pas de la faire remonter plus haut que 450. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de cette petite question de date, et que la statuette de M. Gréau soit de quelques années plus ancienne ou plus moderne, elle n'en est pas moins un des plus beaux bronzes antiques parvenus jusqu'à nous. La déesse est debout, vêtue du costume dorien aux plis simples et étoffés, et la tête ceinte d'une couronne que décorent des fleurons; l'épaisseur formée sur le front par les boucles ondulées de la chevelure projette sur le visage penché une ombre qui donne à la figure une suave expression de pudeur, une grâce mystérieuse et voilée; la gorge, d'une fermeté virginale, soulève le vêtement; les jambes sont rapprochées l'une de l'autre, et nulle part le corps n'a plus de largeur qu'à la poitrine; les pieds, chaussés de sandales assujetties par une bride passée entre les doigts, sont travaillés avec un soin minutieux; et la merveilleuse qualité du bronze, la patine d'un vert doux et harmonieux dont le temps l'a revêtu, ajoutent encore un charme de plus à ces formes d'une exquise élégance.

Je préfère encore, et de beaucoup, malgré les mutilations qu'elle a subies, la seconde statuette. Celle-ci, trouvée près de Tarente, représente un guerrier debout, peut-être un capitaine haranguant ses troupes. Sa poitrine large et bombée est revêtue de la cuirasse de métal (γυαλοθώραξ) dont les deux pièces, reliées par des agrafes latérales et par deux bretelles placées sur les épaules, épousent le modelé du corps. Des bandelettes de cuir (πτέρυγες) protègent le haut des bras et les cuisses, exactement comme sur les statues de grands personnages de l'époque impériale

1. Fr. Lenormant, *Les Antiques à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées* (*Gazette des Beaux-Arts* de février 1866).



COMBAT DE POLLUX ET DE LYNCÉE.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

romaine, et pourraient induire en erreur sur la date de la statuette. Ce harnais militaire a commencé à être en usage vers le milieu du IVe siècle, et il a été porté par les officiers d'Alexandre avant de l'être par les empereurs. Ce qui est bien grec d'ailleurs, ce sont les cnémides qui recouvrent les jambes, et le casque percé de deux trous pour les yeux (περικεφαλαία αὐλῶπις), qu'au moment du combat on rabattait sur la figure, et qu'en temps ordinaire on portait levé, de manière à laisser la face à découvert. La cuirasse, ses bretelles et ses franges étaient ornées de damasquinures qui ont en grande partie disparu; au-dessus du sternum était sans doute un masque de Gorgone, et sur l'abdomen ainsi que sur les cnémides courent des rinceaux d'argent. La pose du guerrier est aisée et naturelle, en même temps que digne et noble. Le modelé est large et simple; la tête surtout, levée et en mouvement, est d'un superbe caractère. L'ombre du casque et les épaisseurs sommairement massées de la barbe concentrent l'attention sur la partie expressive du visage, sur les yeux profonds et pleins de pensées, le nez ferme et droit, les joues martelées par les fatigues subies, et la bouche entr'ouverte sous une moustache fièrement tordue. En regardant la photographie de ce bronze, il faut un effort pour se rappeler que c'est une statuette de moins de 25 centimètres, et non pas une statue.

A côté de ces deux merveilles la collection de M. Gréau a encore plus d'un bronze digne d'attirer les regards. Un guerrier nu dont les formes élancées sont d'un modelé un peu sec, un Silène ventru portant sur ses épaules une amphore, une tête d'Athéna au casque curieusement disposé, appartiennent également à l'époque à laquelle nous sommes maintenant parvenus, à la fin du IVe et au IIIe siècle. Un torse d'Apollon jeune est plus beau encore, malgré sa mutilation, malgré l'épaisse couche d'oxyde qui empâte ses formes d'une élégante sveltesse. N'eût-elle que ces quelques pièces, la collection de M. Gréau provoquerait encore l'admiration de tous les connaisseurs et l'envie de tous les musées; mais les bronzes grecs n'en sont que la moindre partie. La série des bronzes romains, qui sera tout à l'heure étudiée par un fin et érudit appréciateur, M. Benjamin Fillon, est encore plus nombreuse et plus remarquable.

Bien souvent déjà nous nous sommes arrêté devant la vitrine de M. Carapanos, et chaque fois, que l'objet momentané de nos préoccupations fût la période primitive ou celle du plein développement de l'art, nous y avons trouvé des merveilles à admirer; chaque fois nous nous en

sommes éloigné à regret. Revenons-y donc encore un moment, car l'art du siècle d'Alexandre n'y est pas moins bien représenté que celui des autres époques. Une plaque repoussée que décore une *Scylla* élevant son triple corps au-dessus des flots de la mer est d'une facture un peu sèche ; mais la difficulté de combiner ensemble des formes différentes y



FEMME JOUANT AVEC L'AMOUR.

(Terre cuite de la collection de M. Lécuyer.)

a été vaincue avec une étonnante habileté d'arrangement ; une autre plaque repoussée, sans doute le couvre-joue de quelque casque de parade, représente, dans un style ferme et pur, le combat de Pollux et de Lyncée. Un second couvre-joue de casque reproduit simplement le modelé de la figure humaine : la barbe y est ciselée avec un soin minutieux, la moustache tordue avec une magistrale fierté. Notons encore une Bacchante qui, échevelée, les bras levés, la tunique agitée par la course, semble regarder quelque profanateur des orgies sacrées, un Penthée peut-être,

jadis renversé à ses pieds : l'attitude est pathétique et le mouvement énergiquement exprimé.

Si l'on voulait trouver au Trocadéro un bronze grec comparable à ceux que nous montraient MM. Carapanos et Gréau, il fallait traverser plusieurs salles et aller, au milieu des émaux et des faïences du XVIe siècle, chercher la petite statuette de M. Édouard André. Elle a été trouvée en pleine France, et même dans la France du Nord ; et cependant personne, je crois, n'hésitera à y reconnaître une œuvre grecque ; non seulement le caractère d'art, mais, ce qui est plus facile à apprécier, la qualité même du métal, sont des preuves certaines de cette noble origine. Nos pères, les Gaulois d'avant César, n'étaient pas si barbares qu'on le croit d'ordinaire ; ils avaient le goût du luxe, et il se trouvait certainement dans leurs villes de riches personnages qui comprenaient et aimaient le beau. Ce n'était pas seulement des vins, de l'huile et des figues que Marseille envoyait, par le Rhône et la Saône, jusqu'au centre du pays celtique ; parmi les marchandises qu'elle expédiait se trouvaient aussi sans doute des étoffes précieuses, des bijoux, des vases, des objets d'art. C'est ainsi que plus d'un produit de l'industrie grecque a été rencontré dans les tombes de chefs gaulois ; d'autres ont été apportés à l'époque romaine, alors que le goût des collections était devenu commun. Quelle que soit son origine, la statuette de M. André n'en est pas moins l'un des plus beaux bronzes de l'exposition historique. Elle représente Hermès nu, sans ailettes ni talonnières, attributs que les artistes grecs omettaient ordinairement. Le dieu assis, les jambes étendues, la main posée avec abandon sur le genou droit, semble se reposer de ses courses ; le port droit et ferme de la tête montre cependant qu'il est inaccessible à la lassitude. Le modelé est gras et large, les lignes à la fois sévères et élégantes.

Au contraire de l'art du bronze, l'art du marbre au IVe et au IIIe siècle n'était que faiblement représenté au Trocadéro. M. Gréau exposait une tête de vieillard à longue barbe, à longs cheveux retenus par un diadème, qui est de provenance athénienne : c'est un Esculape, sans doute ; dans tous les cas, le visage est d'une beauté achevée, quoique sentant un peu l'école, et ce calme majestueux convient bien à un immortel. La statue de M. Breuvery, une cariatide évidemment inspirée de celles de l'Erechtheion, est aussi une œuvre de pratique, mais l'œuvre d'une époque où le sens du beau courait les rues, et où le dernier ouvrier retenait quelque chose du style des maîtres. Elle a été trouvée à Hali-

carnasse et vient, nous dit-on, de l'emplacement même du mausolée. Appartenait-elle réellement à cet édifice? Il n'est pas plus possible de l'affirmer que de le nier *a priori*. Elle a bien, du moins, la facture du milieu du IVe siècle, et est traitée au point de vue décoratif et architectural, comme pour faire partie d'un monument. Le fragment de bas-relief votif de M. de Cossé-Brissac vient d'Athènes, et la comparaison de nombreux monuments analogues permet de reconstituer par la pensée la composition de toute la scène. Dans la partie droite, aujourd'hui perdue, était assise Athéna; dans la partie gauche, la seule conservée, un personnage drapé, un gymnasiarque ou un chorège, ayant auprès de lui une figure féminine, qui peut être soit la personnification d'une tribu, soit celle de la discipline, Eutaxia, ou de telle autre vertu analogue, présente à la déesse protectrice les Éphèbes vainqueurs dans quelque concours. L'œuvre est peu poussée, mais d'un style large et simple.

En dépit de la matière, la statuaire a autant de droit que la céramique à revendiquer trois têtes de lions, en terre cuite, dont la plus belle appartient à M. Gréau et dont les deux autres sont en ma possession. Ce sont de simples gargouilles, et, d'après la place où elles ont été découvertes, on peut conjecturer qu'elles proviennent d'une des constructions de l'Arsenal du Pirée. Les inventaires de prise en charge dressés chaque année, à leur entrée en fonction, par les dix intendants de l'Arsenal, mentionnent à plusieurs reprises, pendant le cours du IVe siècle, des « maîtresses tuiles à têtes de lions », κεραμίδες ἡγεμόνες λεοντοκέφαλοι, qui n'étaient point encore posées. Ces trois têtes sont modelées, d'un caractère différent, et l'on trouve dans les trois un profond sentiment de la nature en même temps qu'une grande entente des nécessités architecturales.

Deux vases, qui ne forcent l'attention ni par leur grandeur ni par leur effet décoratif, mais qui sont des morceaux de choix, de véritables pièces de musées, représentaient dignement l'art des potiers au IVe siècle. Le premier est le rhyton, en forme de tête de bélier, dont la comtesse Dzialynska est propriétaire : le mufle de l'animal est d'un modelé vrai et puissant, et les scènes bachiques qui ornent le haut du vase sont bien composées et finement dessinées. Le second est la coupe profonde de la collection Paravey, sur un des côtés de laquelle on voit Bacchus tuant le géant Eurytos : la finesse et l'élégance sont les principales qualités de cette peinture. La coupe signée Sotadès, qu'exposait la comtesse Dzialynska, et qui est décorée de sujets bachiques, est bien inférieure à ces

deux vases, mais intéressante encore. Citons encore un amphorisque de M. Paravey, sur lequel sont figurés un jeune homme et un vieillard tenant une lyre, peinture un peu mesquine peut-être, mais charmante; une œnochoé du même collectionneur, qui représente une scène de sacrifice, et un aryballe attique de M. Dreyfus, à figures blanches rehaussées d'or. Les lécythes polychromes d'Athènes étaient fort peu nombreux, et les deux seuls, ou peu s'en faut, qui fussent vierges de retouches, étaient ceux de ma collection; comme toujours, ils sont décorés de scènes funéraires.

Les salles antiques renfermaient relativement beaucoup de vases du IIIe siècle et de la décadence : on les distingue à leur exécution plus lâchée et aux proportions plus grandes qu'y atteignent les figures. Une hydrie, sur laquelle est représentée, avec beaucoup de liberté et de fougue, une scène de pugilat, et un grand cratère décoratif orné d'une scène à nombreux personnages, l'enlèvement de Thétis par Pélée, sont les plus dignes d'être notés; ils appartiennent tous deux à la comtesse Dzialynska. M. Dutuit a aussi quelques belles hydries gréco-italiennes de la même époque; il possède, en outre, une série très nombreuse et très intéressante de rhytons de toutes les formes. Il y a là des pièces qui mériteraient assurément une note, mais nous sommes encore bien loin du terme de notre voyage. Passons donc sans nous arrêter, et consacrons le temps qui nous reste à ce qui faisait l'originalité et le grand attrait des salles antiques, aux terres cuites de la Béotie et de l'Asie Mineure.

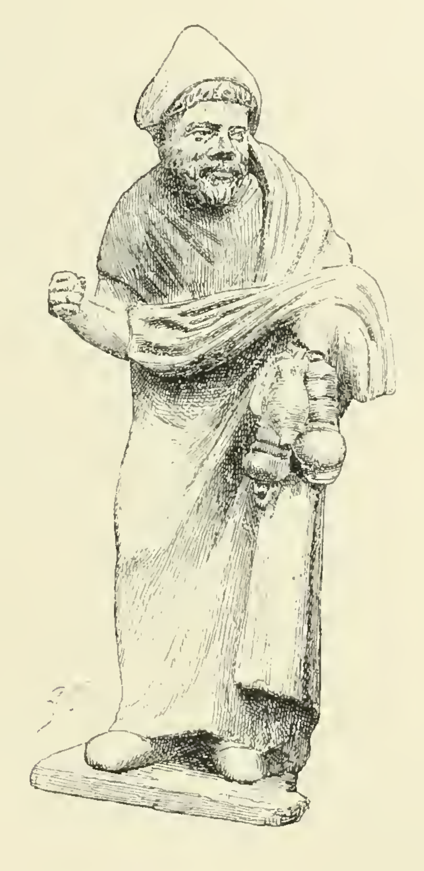
III

Les figurines de Tanagra ont beaucoup fait parler d'elles depuis leur apparition, il y a de cela cinq ou six ans, et l'Exposition a achevé de leur conquérir la faveur publique. C'est un fait remarquable, en effet, que l'admiration qu'elles provoquaient, non seulement chez les gens dont l'éducation a formé le goût, mais chez les visiteurs du dimanche, chez les simples ouvriers. La *Gazette* s'est jadis longuement occupée de ces terres cuites [1], mais les articles publiés par elle en 1875 sont sans doute bien oubliés. Aussi ne me saura-t-on pas mauvais gré, je l'espère, de résumer brièvement ce que j'ai dit alors, et de refaire à grands traits

1. Les *Figurines de Tanagra au Musée du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 297 et 551; t. XII, p. 56).

l'histoire des fouilles d'où est sorti tout ce petit peuple si vivant et si divers.

Tanagra, on le sait, est située dans la partie orientale de la Béotie, à 12 kilomètres environ du canal d'Eubée, et au centre de la région ondulée que limitent au nord le mont Ptoïos, avant-garde des montagnes



ESCLAVE.

(Terre cuite de la collection de M. Lécuyer.)

de la Locride, au sud le Parnès, dont les cimes noires de sapins séparent la Béotie de l'Attique. La ville était bâtie sur un éperon de montagne qui s'avance jusqu'au confluent d'un pacifique petit ruisseau, le Lari (Thermodon), avec le Vouriéni (Asopos), torrent des plus rageurs en hiver, qui vient d'entre Platées et Thespies et coule droit à l'est vers le canal d'Eubée. Ce confluent est le point d'intersection naturel, forcé presque, des routes qui sillonnent la Béotie orientale. Aussi Tanagra, à la richesse que lui procuraient ses champs de blé et ses vignes, joignait-elle une

grande importance commerciale et militaire. Convoitée par les Athéniens, auxquels elle fermait la route de Chalcis et l'un des deux accès vers Thèbes, attaquée souvent par eux, mais toujours sans succès durable, elle devint après Alexandre, et resta sous la domination romaine, la cité la plus florissante de la Béotie. Au début du IIIe siècle avant notre ère, elle nous apparaît déjà dans la relation de Dicéarque comme une ville de luxe et de plaisir, l'endroit du pays béotien où un étranger passait le plus agréablement son temps : vin excellent et à bon marché, femmes jolies et point farouches, coqs de combat fameux dans toute la Grèce, qu'aurait-il pu désirer de plus ?

De la ville, il ne reste plus qu'une enceinte reconstruite sans doute à l'époque des invasions barbares; à l'intérieur, les vestiges d'un théâtre, quelques tambours de colonnes doriques, et rien d'autre; des temples, des gymnases, de l'Agoa, il ne subsiste pas un pan de mur; d'innombrables tessons de poteries fines et bien décorées confirment seuls les témoignages des anciens sur la richesse de Tanagra. C'était peu pour attirer les voyageurs : aussi ne passait-on guère par là, jusqu'au jour où des découvertes imprévues sont venues attirer l'attention.

Déjà à plusieurs reprises les Albanais des misérables hameaux de Skhimatari, Bratzi, Liatani et Staniatæs, situés tous dans un rayon de 5 ou 6 kilomètres autour de Tanagra, avaient trouvé par hasard, en labourant leurs champs ou en piochant leurs vignes, des tombeaux contenant tantôt des vases, tantôt des figurines en terre cuite; mais c'est en 1872 seulement que commencèrent des recherches suivies. Un fouilleur de profession, le corfiote Yorghis Anyphantis, qui venait de mettre sens dessus dessous la nécropole de Thespies et n'y trouvait plus rien de bon à prendre, eut l'idée de venir explorer les tombeaux de Tanagra; il reconnut bientôt que ces tombeaux étaient de deux sortes : les uns, simples trous creusés çà et là au milieu des champs, étaient d'une époque fort archaïque et ne renfermaient que des vases; les autres, régulièrement alignés le long des routes et formés de grandes dalles de tuf, étaient d'une époque plus récente et ne contenaient plus de vases peints, mais en revanche des figurines : de une à trois ou quatre dans l'intérieur, et parfois d'autres, beaucoup plus nombreuses, au-dessus du couvercle. De ceux-là, la recherche était fort aisée : une fois la direction d'une route reconnue sur un point, il n'y avait qu'à la suivre. Aussi les fouilles de Yorghis eurent-elles un plein succès, et la quantité de figurines qu'il trouva, les prix avantageux qu'il obtint des marchands

d'Athènes, ayant décidé les Skhimatariotes d'abord, puis les gens des autres villages, à chercher eux aussi les tombeaux, à partir de 1872 vases et terres cuites de Tanagra arrivèrent en grand nombre à Athènes. C'est dans ces premiers temps des fouilles, et avant que les prix ne fussent très élevés, que put être formée la collection du Louvre : collection sans rivale dans tous les musées de l'Europe, et qui se distingue non



JONGLEUSE.

(Terre cuite de la collection de M. Lécuyer.)

seulement par le nombre et la beauté des pièces, mais surtout par leur virginité.

Ces heureux temps, où les plus jolies figurines se vendaient à Athènes 100 ou 200 francs au plus, ne durèrent d'ailleurs que fort peu. En quelques mois, les prix de vente décuplèrent; chaque marchand d'Athènes eut son agent à Tanagra, chaque trouvaille donna lieu à une sorte d'enchère, si bien qu'on commença, à Skhimatari même, à parler de 500 et de 1,000 drachmes et que toute la population valide aban-

donna le travail des champs pour se consacrer aux fouilles. La route de Thèbes fut suivie jusqu'à plus de deux heures de distance, jusqu'aux hameaux de Patzaïtæs et de Moustaphadès. Celle de Chalcis, qui passe au milieu même de Skhimatari, celle d'Aulis, qui en est toute voisine, furent explorées presque aussi loin. Celle d'Athènes par Oropos, à travers la plaine de Kokkali (Κοκκάλειον, l'*ossuaire*), fut excavée jusqu'au delà de Staniatæs; le chemin de montagne d'Athènes, par les maquis de Kapsa Spitia et la passe de Viglia (Phylé), fut fouillé jusqu'à Liatani, point au delà duquel il s'engage dans les rochers. Lorsque le gouvernement grec s'avisa d'interdire les fouilles et de faire occuper militairement les villages, on continua de travailler pendant la nuit. Tout d'ailleurs, ou peu s'en faut, était déjà fait. Aujourd'hui de grandes traînées blanches, produites par l'apport à la surface des terres du sous-sol, s'étendent à perte de vue à travers les champs et les vignes et indiquent les fouilles faites. Les gens du pays évaluent à 6 ou 8,000 le nombre des tombeaux ouverts par eux; mais il s'en faut de beaucoup que dans tous on ait trouvé des figurines : un bon quart en effet ont resservi à l'époque romaine et ne contiennent rien; d'autres ont été, à l'époque grecque elle-même, vidés par des voleurs (le pillage des sépultures, la τυμβωρυχία, était une industrie très lucrative et très pratiquée); la moitié au plus sont restés intacts. Encore, dans tous ceux qui sont creusés au milieu des alluvions rougeâtres et perméables des vallées, les figurines ont été tellement attaquées par l'humidité qu'elles se fendillent et s'effritent en miettes au premier contact de l'air; c'est seulement lorsque les tombeaux sont creusés dans les couches d'argile blanche adossées au flanc des collines que les terres cuites sont bien conservées et peuvent être retirées entières; parfois même, mais bien rarement, elles ont encore leurs couleurs. Quant à celles qui étaient placées sur le couvercle des tombes, elles sont toutes brisées, et l'ont probablement été à dessein, au moment même des funérailles. Les marchands d'antiquités recueillent avec soin tous ces débris, les recollent en combinant ensemble des morceaux provenant de terres cuites différentes, mais d'attitudes semblables, et couvrent ensuite le tout d'une couche de blanc sur laquelle ils appliquent des peintures et de la boue : c'est ainsi que sont faites ces figurines aux roses vifs, aux bleus éclatants, qui voudraient nous faire croire que les Grecs connaissaient déjà, il y a vingt et un ou vingt-deux siècles, des sels métalliques dont la préparation a fait la gloire de tel ou tel chimiste de notre temps. L'épuisement de la nécropole de Tanagra et la cessation

presque complète des fouilles ont, depuis deux ans, rendu ces fraudes plus lucratives et plus fréquentes.

Pour quel motif ces figurines ont-elles été mises dans les tombes ? Sont-ce des divinités protectrices du mort, ou bien de simples mortels, compagnons de son existence terrestre, et destinés à lui rappeler les plaisirs qu'il a goûtés dans cette vie et les amis qu'il a quittés ? Pas un



FEMME ASSISE.

(Terre cuite de la collection de E. Bellon.)

seul texte dans la littérature ancienne ne permet de répondre à cette question. Du moins, c'est en vain que les archéologues ont depuis cinq ans feuilleté les auteurs les plus inconnus : pas le plus petit lambeau de phrase n'est venu satisfaire leur curiosité. Aussi la discussion continue-t-elle encore entre ceux qui voient dans ces figurines des divinités de l'Olympe ou de l'Hadès et ceux qui les rabaissent à la condition des humains. D'un côté, un vaillant et vigoureux champion, M. Heuzey, sans s'effrayer de l'isolement où il reste, soutient avec beaucoup de

science et de talent le caractère divin de ses protégées; de l'autre, une troupe nombreuse d'adversaires ferraille de son mieux contre lui et pare, avec succès je crois, toutes ses attaques, mais sans parvenir à lui porter de coup décisif. Le moment serait mal choisi pour rentrer dans la mêlée; les controverses dogmatiques n'ont point place dans un compte rendu; ce qui nous intéresse ici, et ce qui est incontestable, c'est le charme exquis de ces figurines. Faites avec une rapidité extrême, presque toujours peu poussées, elles n'en montrent pas moins, chez les modestes ouvriers qui les fabriquaient, une étourdissante fertilité d'invention, un sentiment délicieux de la forme, une profonde intelligence de la vie. L'aspect d'ébauches qu'elles conservent les rend encore plus séduisantes. Elles nous révèlent dans l'art grec un côté non seulement nouveau, mais inattendu, le côté familier, fantaisiste, bon enfant. Mortelles ou déesses, ces femmes, si vives d'allure, si pimpantes, nous en disent plus sur la vie de tous les jours, sur les costumes à la mode, sur les attitudes habituelles, sur les mœurs enfin, que la lecture d'une douzaine d'in-folios et que la contemplation des plus sublimes chefs-d'œuvre de la statuaire

De toutes les collections de figurines tanagréennes exposées au Trocadéro, la plus belle sans contredit, tant par le nombre que par le choix, est celle de M. Camille Lécuyer. Nous donnons ici le dessin d'une des plus jolies pièces qu'elle renferme, et qui se trouve être en même temps l'une des plus favorables au système des interprétations mythologiques. Rien en effet n'empêche d'y reconnaître Aphrodite et Éros; il est vrai qu'il est également possible de n'y voir qu'une simple mortelle : la poésie du IVe et du IIIe siècle abonde en petites pièces où des femmes causent familièrement avec l'Amour, l'appellent, le caressent et folâtrent avec lui; c'est là un thème inépuisable pour les faiseurs d'épigrammes : quoi d'étonnant à ce que les coroplastes l'aient développé à leur manière? Pourquoi n'auraient-ils pas représenté une femme cherchant à retenir par quelque présent l'Amour prêt à s'envoler loin d'elle? Même incertitude pour une autre figurine de M. Lécuyer, une jeune femme assise sur un rocher et donnant à manger à une colombe posée sur son genou. La colombe est sans doute l'oiseau d'Aphrodite, mais c'est aussi l'un de ceux que les femmes prenaient soin d'apprivoiser et de nourrir : c'était pour elles une distraction aussi grande que pour les hommes d'élever des cailles et des coqs. Qu'est-ce encore que cette autre femme, assise pareillement sur un rocher, mais le torse nu, et qui dans sa main droite, nonchalamment appuyée sur la cuisse, tient une balle rouge, tandis que

de la main gauche, portée en avant, elle semble s'apprêter à en saisir au vol une autre? La balle et la pomme ne conviennent pas moins à Aphrodite que la colombe; mais le jeu de balles était fort à la mode chez les



BACCHANTE.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

jeunes filles; lancer à quelqu'un une balle, ou mieux encore une pomme mordue, était aussi une manière fort employée de déclarer son amour. Dans un passage des *Nuées,* Aristophane recommande à un jeune homme « de ne jamais aller chez une danseuse, de peur que, pendant qu'il restera bouche béante à la regarder, la courtisane, en lui jetant

une pomme, ne lui fasse perdre sa bonne renommée ». Dans un vase du Musée de Naples[1], l'Amour jette une balle à une jeune fille, et la scène est complétée par la légende : « On m'a lancé la balle ». Tout le monde enfin connaît les beaux vers de Théocrite : « Galatée lance des pommes à tes brebis, ô Polyphème, et se plaint que le berger est insensible à l'amour; mais toi, malheureux, tu ne la regardes même pas, et tu restes assis à jouer doucement de la syrinx. Vois! cette fois elle vient d'atteindre le chien qui suit ton troupeau, gardien vigilant; et lui aboie en regardant vers la mer, et les flots au doux clapotis reflètent son image tandis qu'il court le long de la grève. » L'habitude que les courtisanes avaient d'attirer ainsi l'attention avait même fait former le verbe composé μηλοβολεῖν. Celui qui prendrait pour des Aphrodites toutes les statuettes grecques qui représentent une femme tenant une balle ou une pomme s'exposerait, je le crains bien, à commettre de fort irrévérencieuses confusions.

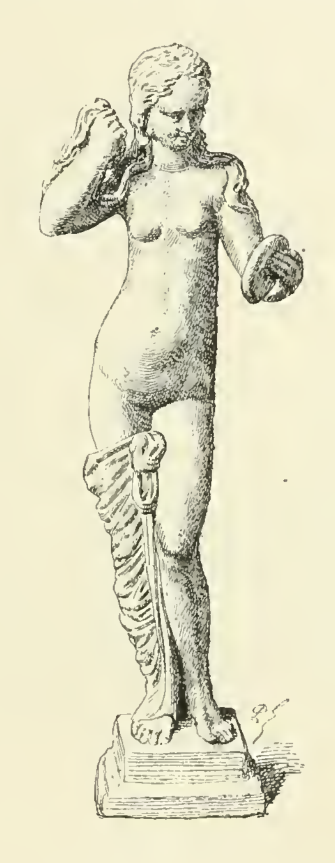
Une femme qui en porte une autre sur ses épaules et marche d'une allure rapide représenterait, si l'on admet les explications mythologiques, Déméter ramenant de l'Hadès sa fille Coré : il n'y a là en effet rien d'impossible. Mais tout à côté nous trouvons un petit groupe où l'action est toute semblable, et où les deux personnages sont, à n'en pas douter, deux toutes jeunes fillettes : ici donc, plus de Coré ni de Déméter, plus de retour de l'Hadès : au lieu de tout cela, un simple jeu d'enfant, jeu connu d'ailleurs par les textes, l'ἐφεδρισμός : le perdant était condamné à porter le vainqueur à une certaine distance. Aujourd'hui encore, dans une espèce de jeu de balle, les gamins d'Athènes imposent au maladroit qui s'est laissé toucher une pénitence semblable.

Les seuls personnages divins dont la présence dans les tombes de Tanagra soit incontestable et fréquente sont les génies ou les êtres d'ordre inférieur qui symbolisent les plaisirs des sens. M. Lécuyer possède une remarquable suite d'Amours : les uns jouent à la balle, les autres pourchassent des oiseaux ou laissent maladroitement envoler ceux qu'ils tenaient dans leurs mains. Ses Silènes sont aussi bien curieux : l'un d'eux, aux chairs grasses et molles, à la face d'une ignoble laideur, est assis presque nu sur un rocher, et adresse les plus caressants sourires au petit Dionysos, qu'il tient sur ses genoux et qui se démène en pleurant et en poussant des cris. Un autre, au visage encadré d'une épaisse che-

1. Lenormant et de Witte. *Élite des monuments céramographiques*, t. VI, pl. 60.

velure et d'une longue barbe, est assis sur une outre encore presque pleine, et, avant de l'ouvrir, jette au spectateur un regard d'effronterie hébétée.

Le vieil esclave reproduit ci-dessus nous transporte décidément dans la vie de tous les jours. Le dos tourné, la marche traînante, il accompagne son maître au gymnase et tient à la main l'aryballe pleine d'huile, le strigile et les gantelets. Impossible de mieux exprimer la



APHRODITE ANADYOMÈNE.

(Terre cuite dorée de la collection de M. Bellon.)

paresse, l'avilissement et la rouerie sournoise qui sont, en tout temps et en tout pays, les fruits de la servitude.

Il serait trop long d'énumérer, encore plus de décrire, tout ce qu'il y avait d'intéressant dans la vitrine de M. Lécuyer. Citons cependant encore une femme debout, noblement drapée dans son himation et ne montrant qu'une partie de son visage, comme le faisaient les Thébaines et comme le font aujourd'hui les Turques; un jeune éphèbe nu, le pétasos sur l'épaule, le front surmonté de la couronne de feuillage des-

tinée à donner à la tête un peu de fraîcheur; enfin deux terres cuites qui proviennent de fabriques dont les produits sont fort rares : Athènes et Hermione en Argolide. La première, l'Athénienne, est une jongleuse entièrement nue et qui passe la jambe à travers un cerceau qu'elle tient dans ses deux mains; la tête surtout en est très fine. La seconde est une caricature troussée avec la verve la plus spirituelle : un pancratiaste s'avance vers son adversaire; il tend en avant ses mains, garnies de courroies et de morceaux de plomb destinés à rendre les coups plus terribles. Son nez écrasé, ses oreilles toutes tuméfiées, ses lèvres injectées de sang, font de sa tête quelque chose d'informe et de hideux. L'exagération des muscles du torse contraste singulièrement avec la maigreur des jambes, petites, sèches, incapables de porter un tel corps. L'effet comique est irrésistible, la science des formes étonnante.

La vitrine de M. Bellon contenait une des plus jolies figurines de Tanagre qui fussent au Trocadéro : c'est une femme assise sur un rocher, une Déméter douloureuse si l'on veut; tout enveloppée d'un ample himation à travers la fine étoffe duquel on distingue les formes du corps, elle incline, avec une expression de douce mélancolie, sa tête encadrée dans les plis du voile, comme celle des madones de Cimabuë; le modelé est ferme et sobre, l'aspect sévère et vraiment grand. Une promeneuse voilée, la tête penchée par une tristesse assagie, est également fort élégante. Un masque de vieillard au front osseux et sillonné de rides, aux traits ressentis, à la longue barbe blanche, est d'une exécution puissante.

De toutes les terres cuites béotiennes de M. Gréau, celle que je préfère est un vieux Silène assis sur un rocher, et dont la pose abandonnée et somnolente est suffisamment expliquée par l'outre à moitié dégonflée sur laquelle il pose sa main. La facture est large, et la fatigue de l'ivresse exprimée sans exagération, sans grossièreté, sans que les lignes deviennent disgracieuses. Une femme assise, tenant l'Amour sur ses genoux, est d'une attitude fort élégante, mais l'Amour lui-même est gauchement posé; tout à l'heure il va tomber à terre : sans doute c'est un de ces accessoires qu'il arrivait parfois aux coroplastes d'ajouter au gré de leur caprice, et sans qu'ils eussent été prévus par le modeleur de la maquette primitive. Une figurine de très petite dimension, une danseuse voilée et qui jette hardiment son pied en avant, me paraît une œuvre plus complètement réussie : la pose en est gracieuse et le mouvement bien rendu. Ce type de la danseuse voilée est fréquent parmi les terres

cuites de Béotie, mais l'exemplaire de M. Gréau est le plus joli que je connaisse.

M. de Bammeville possède un groupe un peu lourd comme facture, mais curieux comme sujet, un Silène entraînant une Bacchante court vêtue et qui se laisse assez volontiers conduire. La même composition se retrouve en plus petit sur un miroir de Corinthe : sans doute c'était un motif courant et dont on s'inspirait dans les ateliers d'industries



HERCULE ET OMPHALE.

(Terre cuite dorée de la collection de M. Lécuyer.)

diverses. Le fait ne devait pas être rare, et M. Gréau possède précisément une plaque en terre cuite sur laquelle est figuré en relief le combat d'un guerrier contre une Amazone, et qui a pu également servir de modèle à des ouvriers en bronze et à des fabricants de terres cuites. Pour en revenir à la vitrine de M. de Bammeville, une joueuse de balle, assise sur un rocher, est d'une pose très jolie. Un Éphèbe, debout et en costume de guerre, est surtout curieux à cause de la conservation des couleurs parfaitement antiques et sans retouches, malgré leur vivacité [1]. Mais le morceau capital de la collection est une vieille nourrice, la

1. Publié dans la *Gazette archéologique*, 1878.

tête enfoncée dans les épaules, le dos voûté, les joues grasses et pendantes, et qui sourit avec bonhomie à un enfant emmailloté posé sur ses genoux. Une nourrice toute semblable, et sans doute sortie du même moule, se trouvait dans la collection peu nombreuse, mais choisie avec le goût le plus sûr, qu'exposait M. E. Piot; il est curieux de constater combien la retouche faite à l'ébauchoir a rendu différente, dans ces deux figurines pareilles, l'expression du visage. Au lieu de la placidité bonasse et sénile de la première, nous trouvons dans la seconde une tendresse attentive et grave. A côté de cette bonne vieille, M. Piot exposait une jeune femme debout, très gracieuse de tournure, et dont la figure a conservé sans altération le glacis délicat dont le coroplaste l'avait couverte; une autre jeune femme debout aussi, mais noircie par le feu du bûcher, est une des premières figurines tanagréennes rapportées en France et est restée une des plus jolies; une femme qui marche d'une allure rapide, le corps cambré en arrière, un large chapeau à la main, provient d'un tombeau de Corinthe et est d'une allure fort originale. Le voisin de M. Piot, M. de Hirsch, possède aussi une intéressante figurine tanagréenne : c'est une simple tête, voilée et portée sur un pied rond. L'exécution n'en est pas très fine, mais l'arrangement du voile est très ingénieux et donne à la figure une grande dignité.

Ma collection ne contient qu'un petit nombre de figurines tanagréennes; mais on me pardonnera, je l'espère, de ne pas les trouver indignes d'un regard : si je les ai acquises, si même j'ai fait pour telle ou telle de vraies folies, n'est-il pas évident que c'est parce qu'elles me semblaient intéressantes? Celle qui a mes préférences est la jeune femme reproduite à la page 89. Vêtue d'une tunique blanche et d'un himation qu'elle a rejeté en arrière, elle porte en sautoir sur la poitrine la nébride des Bacchantes; son bras droit, nu, est orné d'un bracelet doré, et des boucles dorées également pendent à ses oreilles : sa chevelure est montée et bouffée de manière à donner à la tête plus de hauteur. La fermeté de l'attitude, la crânerie avec laquelle le poing gauche s'appuie sur la hanche, le ventre porté en avant, la sensualité du visage, trahissent la courtisane. Les lignes sont belles et élégantes, et la rare conservation des couleurs ajoute encore à leur charme. Auprès de la Bacchante est une joueuse d'osselets, accroupie et appuyant sa main droite contre le sol; la tête dressée et l'œil bien ouvert, elle attend le coup que va jouer son adversaire. Les formes sont plus larges et plus pleines qu'elles ne le sont d'ordinaire dans les figurines de Tanagre, les lignes ont plus d'en-

veloppe, et la statuette est conçue davantage comme une statue. Un vieux Silène, assis sur une outre presque vide et qui, la tête dans les épaules, l'air hébété et guilleret, offre amicalement à boire aux passants, est une charge d'un amusant caractère.

IV

C'est vers le milieu du IVe siècle que commence à Tanagre l'habitude de déposer des figurines dans les tombes : c'est plus tard encore, vers le commencement du IIIe siècle, que cet usage fait son apparition en Asie Mineure. Les plus anciennes des terres cuites asiatiques sont en effet dessinées d'après les principes mis en honneur par Lysippe et exagérés par son école : les corps y sont allongés à l'extrême, les têtes petites : il y a là même quelque chose qui choque et qui met en défiance, surtout quand on vient d'admirer des figurines tanagréennes. Mais un allongement des corps s'observe aussi dans de nombreux bronzes de l'époque macédonienne, et la réduction des têtes à des dimensions minuscules se voit jusque dans des œuvres en marbre, par exemple dans l'Hercule Farnèse. La matière et l'exécution ne sont pas non plus les mêmes dans les terres cuites asiatiques que dans les figurines de la Béotie. L'argile blanche, savonneuse au toucher, ductile et facile à cuire, qui est si abondante à Tanagra, n'existait point en Asie Mineure : les coroplastes s'y sont servis de la boue charriée par les fleuves, et qui provient du lavage des argiles rouges pailletées de mica qui forment les terres du haut pays : cette boue leur a fourni une pâte céramique plus courte et plus rêche que l'autre, mais aussi plus fine, plus serrée et susceptible de prendre par la cuisson une très grande dureté; cette pâte n'est d'ailleurs pas semblable dans toutes les localités, et l'aspect seul de la matière permet de distinguer dans les terres cuites d'Asie Mineure un assez grand nombre de fabriques distinctes. Ce peu de plasticité de l'argile n'a pas moins contribué que le goût plus raffiné du temps à donner aux terres cuites de Pergame, de Smyrne, de Magnésie, du Méandre et de Milet un caractère d'art tout différent de celui des terres cuites béotiennes : plus rien de cette bonhomie, de ce laisser-aller charmant, de ces accents spirituels et fantaisistes que donne la retouche, mais des figurines tirées de moules faits avec le plus grand soin, et auxquelles il a suffi, avant de les mettre au four, de coller certaines parties détachées

et de donner du poli. Souvent même, et particulièrement dans la fabrique de Smyrne, les moules ont dû être obtenus par le surmoulage de petits bronzes; d'autres fois, les maquettes qui ont servi à les faire n'étaient que des réductions de grandes statues. Aussi ne devons-nous point chercher dans la céramique d'Asie Mineure les renseignements intimes que nous avons trouvés dans celle de Tanagre : nous sommes en



MARCHAND FORAIN.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

présence de figurines qui ont fait toilette pour paraître en public, qui n'oublient point qu'on les regarde et qui prennent des poses; dans la plupart nous sentons l'effort et la recherche, dans quelques-unes même la prétention. L'intérêt qu'elles ont pour nous, elles le doivent, les unes à leur étroite parenté avec la statuaire contemporaine, les autres aux informations qu'elles fournissent sur le curieux travail de syncrétisme mythologique qui a commencé en Asie Mineure avec la conquête d'Alexandre et a continué jusqu'au triomphe du christianisme.

Les premiers débris de l'industrie figuline asiatique qui aient été connus sont les fragments trouvés en 1845 par M. Barker, et en 1852 par M. Langlois dans le monticule de Geuzluk-Kaléci, sous les murs de l'ancienne Tarse : les uns sont aujourd'hui au British Museum, les autres au Louvre; M. Gréau exposait aussi quelques fragments de même origine, entre autres une très belle tête d'Hercule Tarsien, couronnée de feuillage. Pendant longtemps on n'a recueilli dans les villes du littoral de la mer Égée que des têtes détachées des figurines aux-



FILLETTE JOUANT AVEC UNE POULE.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

quelles elles avaient appartenu : M. Lécuyer possède de ces têtes une série très nombreuse et qui pourrait permettre des études fort intéressantes sur les coiffures antiques. Ce n'est guère que depuis deux ans que des marchands grecs sont venus exploiter la mine dont les paysans turcs tiraient un si mauvais parti; leurs fouilles, plus adroitement conduites, ont amené la découverte à Smyrne, à Pergame, à Mylasa et ailleurs encore de terres cuites tout à fait intactes ou faciles à restaurer, et qui ont été apportées en Europe sous le nom impropre de terres cuites d'Éphèse. Le Trocadéro en renferme une suite assez nombreuse.

C'est de Smyrne que provient le groupe entièrement doré exposé par M. Lécuyer : un personnage barbu, Hercule, tel que l'a figuré l'école asiatique, et une femme dans laquelle, vu la provenance du monument,

on ne peut reconnaître qu'Omphale, sont assis sur le bord d'un de ces petits lits (κλῖναι) dont on se servait dans les festins. Le héros passe familièrement le bras sur l'épaule de sa compagne, qui se presse contre lui et lui prodigue ses plus doux regards, ses plus tendres caresses. Les formes sont allongées et élégantes, les lignes harmonieuses; la tête d'Omphale est très fine et très expressive.

Le groupe de M. Lécuyer est traité en bas-relief; l'Aphrodite Anadyomène de M. Bellon, également sortie de la nécropole de Smyrne, est au contraire une figure de ronde bosse. Nous la reproduisons à la page 91. La jeune déesse, debout et nue, rassemble dans sa main droite une partie de ses longs cheveux, et se regarde dans un miroir qu'elle tient de la main gauche. La pose est souple et gracieuse, le visage d'une délicieuse pureté; le corps est celui d'une toute jeune fille, la poitrine encore étroite, les seins à peine formés, la taille longue et les hanches empâtées : l'art grec n'a presque jamais reproduit les formes grêles et imparfaites de l'extrême jeunesse, et leur imitation dans une œuvre aussi soignée est un fait digne de remarque.

J'aime moins l'Aphrodite de M. de Hirsch, sortant de la mer, elle aussi, et ayant l'Amour à côté d'elle : les formes en sont un peu lourdes; en revanche le génie bachique du même amateur est d'un mouvement très heureux et d'une facture excellente.

M. de Hirsch, M. Bellon, M. Lécuyer, ne possèdent chacun qu'une ou deux statuettes d'Asie Mineure; M. Gréau, à lui tout seul, en a une vingtaine. Sa petite Aphrodite, debout et nue, qui relève la jambe droite pour retirer un grain de sable resté collé à son pied, est d'un modelé un peu rond, mais d'une silhouette très originale et très jolie. Un Amour, nonchalamment appuyé sur un cippe, a quelque chose de l'élégance du fameux Satyre de Praxitèle; un second Amour, tenant dans la main gauche une œnochoé et ayant auprès de lui un dauphin, n'est pas moins gracieux que le précédent. Une Artémis debout, avec un cerf couché auprès d'elle, une Cybèle assise sur un trône, entre deux lions, et un Amour enfant jouant avec un paon qui fait la roue, sont surtout intéressants au point de vue mythologique; un bouffon, debout et gesticulant, est d'une invention fort originale.

M. Gréau considère sans doute comme la pièce capitale de sa collection une tête de Satyre ou de Pan, en terre à modeler, de grandeur nature, qui a été apportée de Smyrne. Cette tête a excité, dès l'ouverture des salles du Trocadéro, des discussions sans fin entre les amateurs,

aussi bien ceux de l'art moderne que ceux de l'art antique. Beaucoup, le plus grand nombre même, sont portés à attribuer ce curieux fragment soit à la fin du XVIe ou aux premières années du XVIIe siècle, soit



FEMME RATTACHANT SA COIFFURE.

(Terre cuite de la collection de M. Paravey.)

même au XVIIIe; ils allèguent la sécheresse du travail, poussée dans certains détails, le nez par exemple, jusqu'à la pauvreté, et une recherche de l'effet qui accuse une époque de décadence; ils observent que l'im-

plantation horizontale de la barbe et l'indication minutieuse des cheveux sont peu conformes aux traditions de l'art antique, que les feuilles entremêlées à la chevelure, sorte de compromis entre celles de la vigne et du figuier, trahissent une hésitation singulière; ils font remarquer, enfin, combien la facture de cette terre cuite ressemble à celle d'un Pan en bronze du XVIe siècle, exposé par M. Piot. Fort bien, répondent leurs adversaires : ces défauts que vous signalez, nous les voyons également · mais ils existent aussi à la fin de l'époque macédonienne : alors aussi les formes sont sèches et maigres, le goût mesquin, l'étude insuffisante. Il ne faut pas d'ailleurs pousser trop loin la sévérité. Un peu de maigreur n'est-il pas naturel dans la tête d'un être dont le prototype est le bouc? D'ailleurs, à côté de certaines parties où le modelé n'est pas serré d'assez près, il y en a d'autres où l'on sent une consciencieuse étude et un effort méritoire : les sourcils froncés, les yeux sensuels, les paupières fatiguées, les lèvres frémissantes, sont des morceaux modelés d'une main très habile. Quant à l'implantation de la barbe, elle est figurée de même sur certains masques comiques; le soin minutieux avec lequel sont indiqués les cheveux s'explique suffisamment par les facilités particulières que la matière employée offrait au modeleur. Et puis un artiste moderne n'aurait-il pas davantage encore cherché le pittoresque? n'aurait-il pas contourné plus bizarrement la bouche, fait saillir avec plus de relief les muscles du cou, froissé plus curieusement ces feuilles aux plans si unis? Une autre chose à considérer, c'est la matière : la terre est foncée en couleur, serrée, dure et lourde; la cassure a une netteté métallique : elle ne ressemble à aucune des terres employées en Italie au XVIe et au XVIIe siècle : celles-ci sont plus jaunes, moins compactes, et leurs cassures s'émoussent et s'effritent aisément. Ne serait-il point surprenant, si notre tête est moderne, que nous n'en sachions aucune où la matière soit analogue? Les connaisseurs, qui distinguent si bien la fabrique d'un plat en faïence, ne devraient-ils pas pouvoir nous dire sans hésitation de quel atelier sort cette œuvre autrement importante? L'impuissance où ils se trouvent n'est-elle pas significative?

Tels sont les arguments invoqués de part et d'autre : aucun ne me paraît décisif. Heureux ceux pour lesquels aucune question n'est embarrassante et qui ont réponse à tout! Pour moi, je l'avoue humblement, je n'ai pas en moi tant de confiance, le doute ne me semble point chose humiliante, et je ne prétends aucunement à l'infaillibilité. Jusqu'à ce que l'on m'apporte, en faveur d'une opinion ou de l'autre, un argument

péremptoire, je tiens à réserver mon jugement. Aussi bien la question ne peut, je crois, être tranchée que par une enquête sur l'origine de la



MIROIR GRÉCO-ITALIEN.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

pièce suspectée, et les amis de l'antiquité ne sauraient trop presser M. Gréau d'en faire une.

C'est encore à l'art de l'Asie Mineure qu'appartient la tête d'Hercule de M. Piot; elle est conforme au type créé par Lysippe et modelée avec

une grande énergie; une tête juvénile et également asiatique est aussi d'un beau caractère. A côté, M. Piot exposait d'autres têtes, cypriotes celles-là, et qui sont bien belles, surtout les deux de Déméter assise et voilée [1]; je ne sais d'où provient celle, également curieuse, d'un Apollon à la figure jeune et souriante, aux longs cheveux bouclés, surmontés d'une haute couronne. Ce sont aussi de vraies merveilles que ces deux lampes de terre, l'une décorée d'une tête de nègre pleine d'accent, l'autre où un buste d'Apollon, d'une grâce toute féminine, est si ingénieusement agencé avec la lyre placée derrière.

On ne s'attendait guère à rencontrer au milieu de l'exposition égyptienne l'une des plus charmantes figurines grecques du IIIe siècle. Quoi de plus spirituel pourtant et de plus délicat que l'Éole trouvé dans un tombeau de Rosette? Nu et à demi couché, le jeune dieu entr'ouvre une des outres qui contiennent les vents, et pendant que ses deux mains compriment l'orifice distendu par l'effort de l'air, son regard malicieux suit gaiement dans l'espace la direction que va prendre le prisonnier; l'adresse avec laquelle l'artiste a su faire sentir, voir en quelque sorte, le souffle fugitif, la clarté avec laquelle il a rattaché toute l'action à ce sujet insaisissable, est vraiment chose merveilleuse.

Je n'ai moi-même exposé, en fait de terres cuites d'Asie Mineure, qu'un très petit nombre de pièces. Les plus curieuses sont quatre statuettes grotesques, où l'effet comique est produit par la maigreur extrême des membres, l'exagération toujours spirituelle et discrète des gestes, et la laideur expressive des figures. La plus réussie de ces caricatures est le marchand forain dont le croquis est joint à ces lignes. Vêtu d'un simple caleçon, il tient devant lui, appuyée contre son ventre, une corbeille évasée dont il ne subsiste plus qu'un morceau, et le buste renversé en arrière, la poitrine gonflée, la tête au vent et la bouche ouverte, il crie sa marchandise. Un saltimbanque, vêtu d'une sorte de blouse et d'un pantalon court, est surtout curieux à cause de son costume. Une sorte de crieur public, une bourse à la main, paraît faire une proclamation. Un joueur de balle complète la série. Il est singulier de voir avec quel soin et quelle science, dans ces simples charges lestement troussées, l'artiste a rendu la charpente du corps humain et les détails essentiels de l'anatomie.

Le petit groupe qui est reproduit page 97 nous ramène au sourire

1. Une de ces têtes a été publiée dans les *Monuments grecs*, 1874.

discret et bénin. Une petite fillette accroupie caresse tendrement une poule, si tendrement qu'elle l'étouffe. La joie naïve de l'enfant fait le plus amusant contraste avec la mine piteuse de l'oiseau, qui n'est pas du tout à son aise et baisse tristement la queue. Le groupe est d'ailleurs très ingénieusement composé.

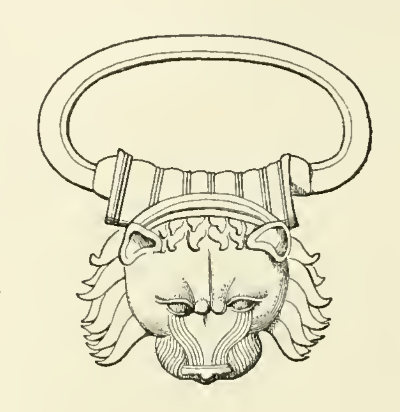
Les terres cuites de Béotie et d'Asie Mineure ont fait complètement oublier celles, si prisées jadis, de la Cyrénaïque et de la Grande-Grèce. Assurément ces dernières sont presque toujours très inférieures, et comme invention et comme facture. De loin en loin, cependant, on en trouve de bien belles. L'Aphrodite debout et demi-nue qui, du cabinet du vicomte de Janzé, a passé dans celui de M. Dutuit, n'est-elle pas bien posée et d'un savant modelé[1]? Je lui préfère néanmoins, et de beaucoup, la femme assise et ajustant sa chevelure, qui est un des joyaux de la collection Paravey. Elle a la simplicité, l'abandon et la grâce des plus ravissantes figures de Tanagre.

J'aurais encore beaucoup à dire sur cette exposition, qui paraissait plus riche et plus belle à mesure qu'on l'étudiait de plus près. Ni les poids attiques et éginétiques de M. Hoffmann, ni les monnaies de MM. de Hirsch et Dutuit ne rentraient dans mon cadre. Mais j'aurais souhaité parler des camées et intailles de M. de Montigny, rare et nombreuse suite s'étendant depuis les pierres en forme de scarabées du VIe siècle, jusqu'aux abraxas du Bas-Empire, ainsi que des bijoux du Bosphore Cimmérien envoyés par M. Lemmé; je tiens du moins à mentionner en deux mots les verres et surtout la magnifique coupe jaspée de M. Édouard André, la collection si variée et si instructive de M. Gréau, et celle moins nombreuse, mais fort belle encore, de M. Bellon. Je veux encore, en terminant, signaler deux monuments qui, trouvés au centre de l'Italie, presqu'en vue des murs de Rome, et ne remontant ni l'un ni l'autre plus haut que la fin du IIIe siècle ou le commencement du IIe, se rattachent néanmoins par une filiation directe à la Grèce; ces deux monuments, l'un et l'autre ornés de gravures au trait, sont la ciste prénestine de M. Dutuit et le miroir de M. Benjamin Fillon. La ciste de M. Dutuit représente une suite de scènes mythologiques rendues avec une liberté toute naturelle dans un pays où la religion de la Grèce n'était qu'un motif de décor. Sur le miroir de M. Fillon est figuré le châtiment

1. Elle a été publiée par M. de Witte, *Collection Janzé*, et par M. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1866.

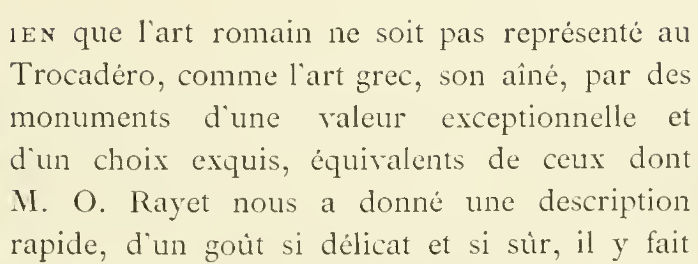
du géant Amycos par Castor et Pollux. Comme sur tous les miroirs italiens, l'exécution est un peu làchée ; mais la composition est belle et le dessin de grand style. Nous saisissons ici sur le fait la transition de l'art grec à l'art romain, et nous arrivons sur les limites du domaine où M. Fillon s'est chargé de guider les lecteurs de ce volume.

O. RAYET.



L'ART ROMAIN ET SES DÉGÉNÉRESCENCES

AU TROCADÉRO



BIEN que l'art romain ne soit pas représenté au Trocadéro, comme l'art grec, son aîné, par des monuments d'une valeur exceptionnelle et d'un choix exquis, équivalents de ceux dont M. O. Rayet nous a donné une description rapide, d'un goût si délicat et si sûr, il y fait pourtant convenable figure. Son contingent, très varié, fournit ample matière aux observations des savants de profession et même à celles des simples amateurs de bon aloi, qui demandent aux terres cuites, marbres, bronzes, camées, médailles ou bijoux antiques autre chose que la satisfaction d'un caprice passager ou d'une curiosité banale. Mais, avant de passer en revue les objets exposés, il semble opportun d'indiquer, en quelques mots, les caractères distinctifs de l'art romain, de constater ses origines, de préciser l'époque où commence et finit sa floraison, et d'énumérer ses dégénérescences principales.

II

> Excudent alii spirantia mollius æra,
> Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus;
> . . . .
> Tu, regere imperio populos, Romane, memento;
> Hæ tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
> Parcere subjectis et debellare superbos[1],

a dit Virgile, caractérisant ainsi, d'un trait, l'action sociale, dans le monde, du génie latin, plus porté par sa nature aux réalités pratiques qu'aux aspirations d'ordre supérieur. Chez les Romains, l'art ne fut, à de rares exceptions près, qu'un auxiliaire de la politique. Tant que les vieilles mœurs républicaines furent en faveur, il se borna à reproduire les images hiératiques des divinités protectrices de la cité ou du foyer domestique et celles de certains héros légendaires. Issu des arts étrusque et gréco-italien, pratiqué par des adeptes directs de ces écoles, il en retint les caractères originels, accentués davantage encore par une plus grande austérité dans les formes. Survint la conquête de la Grèce, et Rome fut inondée de dépouilles opimes, qu'elle affecta d'abord de traiter avec un dédain superbe, où il entrait beaucoup de celui du vainqueur pour le vaincu. Mais, si rebelle qu'il fût aux beautés de la sculpture et de la peinture, ce vainqueur ne tarda pas à rechercher leurs œuvres avec un soin jaloux, afin d'en parer les édifices publics et sa propre demeure. Le forum, encombré, à la suite de nouvelles victoires, des plus belles et des plus rares productions du monde entier, ressembla bientôt à un marché immense, au travers duquel circulaient sénateurs, chevaliers, plébéiens, plus remplis d'étonnement qu'ils ne voulaient le laisser paraître.

Ce contact journalier avec tant de merveilles artistiques eut son résultat naturel : Rome se sentit peu à peu envahie par un besoin de luxe et de raffinement qu'elle avait d'abord repoussé. Avec son sens pratique ordinaire, elle comprit bien vite quel prestige ajoute l'art à la grandeur d'un peuple. Elle n'en conserva pas moins, longtemps encore, un mépris instinctif pour les auteurs des chefs-d'œuvre dont elle entre-

1. *Énéide*, VI, 848-54.

voyait plus l'utilité gouvernementale que la beauté réelle. Beaucoup, et des plus habiles, continuèrent d'être des artisans esclaves, d'origine étrangère. Aussi l'art en vogue à la fin de la période consulaire et au commencement de l'Empire dériva-t-il, en partie, de l'art macédonien et de celui de l'Asie Mineure. Il fallut nombre d'années encore pour que Rome cessât de demander aux peuples tributaires un contingent d'artistes qui se recruta désormais dans les rangs de ses citoyens. Alors naquit un art romain, manifestation, nouvelle aussi, du génie romain. La force trapue remplaça la sveltesse et la grâce, et, jusque dans les copies des œuvres grecques, apparut cet épaississement des formes. Le dernier tiers du premier siècle de notre ère n'était pas écoulé que cette transformation s'était accomplie. Une évolution identique s'était déjà opérée dans l'architecture. Sous les règnes de Trajan et d'Adrien fut porté à son apogée cet art, d'un réalisme un peu froid, mais non sans grandeur. Les images des empereurs, des impératrices et des Césars, déifiés, remplirent temples et places publiques. Partout, dans les villes des provinces, apparurent celles des proconsuls et des préteurs; de sorte que, renfermés dans ce cercle banal, les artistes ne tardèrent pas à descendre au rang de simples industriels, dont les officines présentèrent, de préférence, un choix complet de bustes des membres de la famille impériale régnante, et de divinités munies de leurs attributs, mais dépourvues de têtes, et toutes préparées pour qu'on adaptât sur leurs épaules le chef de quelque immortel de fraîche date, qu'il s'agirait d'offrir à l'adoration des foules. Surgissait-il, à la suite d'une révolution de palais ou d'un coup de force militaire, une nouvelle dynastie, la tête du vaincu était remplacée, sans plus de façon, par celle du nouveau maître du monde, qu'on s'empressait de fabriquer en toute hâte. L'individualisme, cette doctrine naturelle aux âmes médiocres, qui prévaut aux époques d'affaissement moral, avait envahi la société romaine entière.

Ce fut surtout à dater du règne de Commode que cette industrie prit son extension la plus large. Jusque-là étaient encore apparues, de temps à autre, des œuvres d'une valeur relative. Elles furent ensuite de plus en plus rares, et disparurent complètement dans la seconde moitié du IIIe siècle.

Le règne de Commode (180-192) vit commencer une autre transformation. Comme l'art d'un peuple est, partout et toujours, la contre-épreuve de son état social, il y eut unité dans l'art impérial, tant que le génie romain, génie unitaire s'il en fut, s'imposa au monde. Malgré

quelques résistances partielles, les provinces les plus éloignées subirent, par quelque côté, cette influence souveraine. Le ressort gouvernemental s'étant détendu sous la main du fils dégénéré de Marc-Aurèle, et ne fonctionnant plus avec la même vigueur, aussitôt se révéla, dans chacune des écoles provinciales, un commencement d'originalité propre. Seule, peut-être, la Gaule, qui s'était romanisée avec une facilité extrême, conserva les traditions unitaires. L'empire gaulois, fondé par Postume l'an 258, détruit sous Tetricus en 273, fut plus romain, dans ses produits artistiques, que celui dont Rome elle-même était restée la capitale. Nous aurons occasion de le démontrer plus loin par des exemples. Mais ce ne fut qu'un fait isolé, produit par des causes spéciales.

Une fois engagé sur cette pente néfaste, l'art ne cessa de descendre vers la barbarie. Tout l'y entraînait du reste. Plus de respect pour les traditions du passé. Le costume national, qui, dès le IIe siècle, avait subi déjà des modifications essentielles, disparut à peu près complètement au IIIe. L'empire avait été envahi par les mœurs des races étrangères, avant d'être conquis par leurs armes. Lorsque les barbares prirent, deux cents ans plus tard, possession de la ville éternelle, ils trouvèrent ses habitants parés de bijoux semblables à ceux qu'ils portaient, couverts de vêtements taillés sur des patrons qu'ils leur avaient empruntés; les vins d'Italie leur furent servis dans des vases dont le galbe leur était familier. Il n'y avait que le monde officiel qui eût gardé, dans ses costumes d'apparat, quelque chose des formes traditionnelles, maintenues également dans les œuvres peintes et sculptées ayant un caractère public, et adoptées ensuite par les barbares, romanisés, à leur tour, dans la mesure alors possible.

A partir de ce jour, l'art, devenu maussade et compassé, désapprit le sourire, qui disparut même, dans ses productions, des lèvres de l'enfance. Un rictus douloureux remplaça, sur la face humaine, les expressions joyeuses. Il faudra que se soit écoulée la sombre période de mille ans, appelée Moyen Age, pour que les premières lueurs de la Renaissance rendent à l'esprit humain, rasséréné, quelques joies sincères, traduites aussitôt en œuvres charmantes.

Est-il besoin d'ajouter que de l'art romain il n'y eut bientôt plus que de misérables dégénérescences? L'unité première, scindée d'abord en deux par le déplacement de la capitale de l'empire sous Constantin et, plus tard, par le partage des fils de Théodose, ne tarda pas à l'être en autant de parcelles qu'il y eut de nationalités redevenues indépen-

dantes. On vit alors se former une foule d'écoles régionales, dont les caractères individuels ne tardèrent pas à être modifiés, de nouveau, par les invasions des Vandales, des Huns, des Goths, des Saxons, des Burgondes et des autres nomades, qui se ruèrent sur le grand moribond impérial. Vers le nord de l'Europe se développait, parallèlement, l'art scandinave, dont les origines réelles sont assez mal connues, mais où se devine une lointaine influence scythique et asiatique, tandis que l'art arabe se disposait, de son côté, à envahir les régions méridionales, avant que deux siècles se fussent écoulés.



ANSE DE VASE EN BRONZE.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

Autre cause de changements profonds dans les conditions de l'art : l'adoption, par les empereurs, comme religion officielle, du christianisme, qui produisit, sur l'heure, une réaction violente contre les œuvres rappelant les anciens cultes. « L'art chrétien, jusque-là enfoui et à peine en germe dans les catacombes, prit tout à coup sa place au soleil, et passa, presque sans transition, d'une simplicité rudimentaire à une somptuosité inouïe[1]. »

En Gaule, portion de l'empire dévolue aux Francs, les choses se passèrent comme partout ailleurs. Les tribus envahissantes, plus bar-

1. Ferdinand de Lasteyrie.

bares que la nation qu'elles venaient de subjuguer, ne tardèrent pas à s'approprier ses arts, tout en conservant certains caractères germaniques, mélangés à ceux propres aux hordes antérieurement venues chez nous par la vallée du Danube, ce qui produisit une sorte d'amalgame empreint d'une originalité hybride. Leur conversion à la foi catholique aida beaucoup à ce commencement d'assimilation. Mais la prédominance de l'Austrasie sur la Neustrie, apparente déjà à la fin de la lutte entre Brunehaut et Frédégonde, eut pour résultat de modifier le premier système décoratif franc, surtout dans l'orfèvrerie, et de lui donner un cachet plus septentrional. Quant aux œuvres artistiques proprement dites, dont il ne nous reste que de rares spécimens, la dégénérescence suivit, chez elles comme ailleurs, sa marche régulière. Ce ne furent plus que des copies maladroites de productions antérieures. La représentation humaine devint purement sommaire et conventionnelle, et prit un caractère enfantin. La tentative de restauration de l'empire romain par les évêques de Rome, en faveur des premiers carlovingiens, fut trop éphémère pour arrêter une décomposition arrivée à ses dernières limites. Le IXe siècle ne sera pas écoulé que, non seulement l'art romain sera définitivement mort, mais encore les embryons nés de lui.

Les invasions normandes donnèrent le dernier ébranlement au vieil édifice, que rien n'étayait plus. Il s'affaissa sur lui-même, et tout fut dit. Lorsque l'Europe, couverte de ruines, sortit de la torpeur qui suivit ce grand cataclysme, elle n'eut plus qu'à chercher un refuge, contre des calamités plus terribles, dans un régime oppressif pour le faible, qui lui offrait toutefois quelques garanties relatives de sécurité.

Fait caractéristique : la tuile à rebord romaine, dont le foyer barbare avait continué d'être abrité, disparut des faîtages juste au moment où l'habitant de la *villa,* ne se sentant plus suffisamment protégé, en rase campagne, contre un coup de main, construisit sa résidence sur quelque roc escarpé, au pied duquel l'agriculteur campagnard vint bâtir sa hutte couverte de chaume. Cette résidence ayant été fortifiée, les toitures changèrent d'aspect, et l'on fut contraint d'avoir recours, pour les couvrir, à des matériaux différents des anciens. Le jour où cessa l'emploi de la tuile à rebord, dernier vestige extérieur de la civilisation romaine, fut celui où la féodalité prit possession des peuples terrifiés. Avec elle commença un art nouveau, qui, lui aussi, eut ses phases d'incubation, de floraison et de décadence. Mais l'antiquité n'aura qu'à laisser apparaître hors de terre, au bout de cinq siècles, quelques-uns

de ses chefs-d'œuvre mutilés, pour que l'art féodal, désormais sans avenir, sans originalité et sans sève, cède la place à des conceptions plus vivantes.

III

La période consulaire est représentée, au Trocadéro, par la série d'as et de monnaies romaines primitives de M. Armand Lemaître, parmi lesquels il en est qui donnent une idée fort juste du sens artistique de l'époque.

Des premiers temps de l'Empire est l'anse de vase en bronze, avec incrustations d'argent, de notre collection, où se voit la Gaule assise, dans l'attitude de la douleur, tandis que ses fils se préparent à défendre leur dernière place forte. Derrière elle, deux guerriers, le bas du corps couvert des braies nationales, semblent déjà vaincus. Traitée avec une grande largeur de style, cette pièce capitale se recommande aussi par son intérêt historique. On sait combien sont rares les monuments où sont figurées des scènes de la conquête de la Gaule. Celui-ci nous paraît contemporain des sculptures de l'arc d'Orange, qui offrent des détails de costume à peu près identiques. La gravure, jointe à ce travail, ne le représente que sous l'un de ses aspects. — La vue de ce fragment fait vivement regretter la perte du vase lui-même.

D'une époque postérieure, mais vraisemblablement aussi du Ier siècle, est l'hermaphrodite de bronze du Musée d'Épinal, exposé par les soins du conservateur, M. Voulot. C'est à coup sûr la copie d'une œuvre grecque. Nous regrettons de ne pouvoir en publier la gravure, qui eût donné une idée de la grâce du mouvement et des formes.

Vient ensuite la belle statuette, également en bronze, — la plupart des objets qui vont être décrits sont de même métal; nous nous contenterons donc d'indiquer, à l'avenir, ceux dont la matière est différente, — vient ensuite, disons-nous, la belle statuette de jeune homme, d'un modelé très ferme et très serré, trouvée aux Fins d'Annecy en 1867, qui est entrée aujourd'hui dans la collection de M. Auguste Dutuit, de Rouen. On en a fait un Mercure, un Bonus Eventus ou un génie local. Nous y voyons simplement un portrait, caractérisé par un type très personnel.

Mentionnons encore la figure, dont nous donnons page 115 un très exact dessin, représentant un personnage féminin de la tragédie antique.

Le costume typique indique qu'il s'agit d'une barbare, peut-être de Médée. Le mouvement du corps peint l'effroi; l'expression est saisissante. Des restes d'une coloration sobre ajoutent encore à l'effet général. Ce précieux fragment d'ivoire, découvert l'an dernier à Pompéi, a dû faire partie de la décoration d'un grand coffret. Il nous appartient.

Arrivé aux œuvres du IIe siècle, il nous faut citer, en première ligne, une grande statuette de matrone, du Musée de Lyon; une autre d'acteur comique, vêtu en campagnard, tiré de notre collection, dont le type trapu, camard et narquois, révèle un ancêtre direct de Sancho Pança — M. Gréau en possède un, presque identique; — le superbe buste de l'empereur Adrien, plus grand que nature, du Musée de Coutances; d'autres bustes d'empereurs et de proconsuls appartenant à Mme la comtesse Dzialynska et à MM. Feuardent, Rollin et Dutuit, au nombre desquels on remarque ceux de Vespasien, Domitien et Marc-Aurèle, mis au jour à Padoue; le casque et les jambières de gladiateur, d'un travail très remarquable, prêtés par le Musée de Saint-Germain; plusieurs statuettes et appliques de la collection de M. Gréau, si riche en raretés de cette période; enfin un caducée, très finement ciselé, du Musée de Chambéry.

Le contingent du IIIe siècle se compose des débris d'une statue d'Hercule, de grandeur naturelle, conservés au Musée de Bordeaux; — quelques archéologues les croient d'une date un peu antérieure; — d'une statue de Jupiter, moins grande que nature, du Musée de Lyon; de l'Apollon, aux traits énervés, du Musée de Troyes; d'un autre Apollon, plus petit, rencontré au Vieil Évreux. Les galeries du Trocadéro contiennent, en outre, plusieurs fragments de statues de bronze, de provenances diverses. La plupart sont d'un travail médiocre et ont dû être exécutées d'une façon hâtive. Elles rentrent dans la catégorie des œuvres de circonstance, mentionnées plus haut.

Nous ne citons que pour mémoire les fragments de peinture romaine à fresque, des IIe et IIIe siècles, des collections de Bammeville et Gréau. Ils sont trop peu importants, au point de vue artistique, pour qu'il en soit autrement question.

Si nous descendons aux siècles suivants, la collection Basilewski nous fournit un grand nombre de pièces rappelant l'art des catacombes, qu'il est bon de ne pas passer sous silence. D'abord le porte-lampe chrétien de bronze, en forme d'oratoire, avec nef et abside, publié à Rome en 1866, par M. G.-B. Rossi, et plusieurs lampes de même métal

et de même provenance. A côté de ces objets sont des pyxides et des boîtes à hosties, d'ivoire sculpté, et un petit bas-relief de même matière, où est figuré le Bon Pasteur. Mais les principales pièces d'ivoire ou d'os



STATUETTE D'ANNECY.

(Bronze de la collection de M. Auguste Dutuit.)

de la collection sont quatre feuillets de diptyques byzantins : deux, des premières années du ve siècle, représentant des jeux du cirque; deux autres, d'une date plus basse et d'un travail encore plus barbare, représentant des personnages consulaires. On en trouvera la description détaillée dans le bel inventaire des richesses du cabinet Basilewski, qu'on doit à notre confrère, M. Alfred Darcel.

A MM. Stein et Castellani appartiennent plusieurs pièces d'ivoire des VIIIe et IXe siècles, déjà décrites, dans le numéro précédent de la *Gazette*, par le savant directeur des Gobelins, si compétent en ces matières.

IV

Parmi les spécimens de l'art romain des trois premiers siècles, que nous avons énumérés il y a un instant, plusieurs appartiennent peut-être à la Gaule. Beaucoup ont été exhumés de son sol; mais ce n'est pas une raison suffisante pour croire qu'ils y aient été tous modelés et fondus. Nous n'avons donc pas essayé de faire un triage au-dessus de notre compétence, et nous avons simplement mis en réserve, pour les mentionner à part, quelques pièces présentant des caractères plus marqués.

Entre Gaulois et Romains existait plus d'une affinité secrète. Ce serait même une erreur de croire qu'avant la conquête de César, les peuples, non encore soumis par les armes, soient restés complètement étrangers à l'influence romaine. Trop prompte fut la romanisation des provinces les plus éloignées des Alpes, pour ne pas supposer que, dans quelque repli secret du cœur de beaucoup de vaincus, les vainqueurs avaient eu, de longue main, un allié latent, gagné à leur cause. La politique suivie par les empereurs acheva l'assimilation, depuis longtemps commencée, et, malgré les résistances religieuses, malgré quelques révoltes partielles promptement étouffées, les Gaulois avaient, en grande partie, accepté, dès le milieu du Ier siècle, une civilisation conforme à leurs tendances naturelles, sans que leur esprit d'indépendance en ait été trop altéré. La suite le montre assez. A peu près complète était la conversion aux mœurs romaines, lorsque Claude disait au Sénat, dans un discours plein de sagesse, avant d'accorder le droit de cité aux habitants de la Gaule : *Croyez-moi, sénateurs, consommons l'union de deux peuples dont les mœurs, les* ARTS, *les alliances sont communs.* Ce discours, gravé sur des tables de bronze, fut ensuite déposé dans le temple d'Auguste, construit à la jonction de la Saône et du Rhône. — On doit savoir gré à M. Alexandre Bertrand, l'organisateur, avec le concours de MM. Hamy, Feuardent et de Witte, des sections préhistorique, gauloise, romaine et franque de l'Exposition, d'avoir fait placer, sur l'un des piliers de l'arcade donnant accès dans le pavillon oriental du Trocadéro, le moulage de la portion de ce grand monument épigraphique, échappée par miracle

à la destruction, et conservée présentement au Musée de Lyon. C'est, en quelque sorte, le contrat de famille intervenu, il y a dix-huit siècles, entre Rome et la Gaule, — nous dirions volontiers entre l'Italie et la France, — que nous avons là sous les yeux[1].



PERSONNAGE FÉMININ DE LA TRAGÉDIE ANTIQUE.

(Ivoire de la collection de M. Benjamin Fillon.)

Avant d'être romanisé, l'art gaulois avait eu des allures indépendantes. L'influence grecque s'y faisait sentir; mais la parenté commençait à devenir peu apparente. Le souvenir des expéditions militaires pour aller ravir les trésors des temples helléniques s'était déjà perdu. Il s'était créé, dans les deux derniers siècles avant notre ère, un style

1. D'autres moulages d'inscriptions romaines, empruntées au musée de Saint-Germain, ont été placés, par les soins de M. A. Bertrand, dans le vestibule du rez-de-chaussée.

plein de mouvement, que les monnaies nous font connaître. Les collections numismatiques exposées par M. Charles Robert, membre de l'Institut, et par M. Changarnier (de Beaune), sont, à ce point de vue, utiles à consulter. Ce dernier amateur nous montre particulièrement un statère de Vercingétorix, à tête casquée, que feront bien d'examiner les sculpteurs désireux de créer enfin une image vraisemblable de l'illustre vaincu d'Alaise.

Le trésor de Neuvi, envoyé par le Musée d'Orléans, offre un précieux ensemble de spécimens d'un autre ordre. Comme toutes les accumulations d'objets formées dans des sanctuaires religieux, celle-ci présente un écart de plusieurs siècles entre quelques-uns des ex-voto qui la composent. Il en est d'antérieurs à la conquête, témoin le cerf de style archaïque, monument du plus haut intérêt, que nous reproduisons. Les sangliers, grands et petits, exécutés au repoussé, sont, eux aussi, assez anciens, moins pourtant que le cerf. Le grand cheval, exposé à côté, a été fondu très longtemps après.



CERF ARCHAIQUE.

(Musée d'Orléans.)

Plusieurs des statuettes d'hommes qui accompagnent ces animaux ont, à défaut d'autre mérite, celui de nous dire où en était alors l'art dans ces régions, et de nous conserver les costumes des Carnutes sous l'empire[1].

Les nombreuses représentations de sangliers que renferme le trésor de Neuvi, indiquent assez en quelle considération était, chez nos ancêtres, cet habitant des forêts de chênes, dont ils avaient fait leur symbole national[2]. Plusieurs autres apparaissent dans les vitrines des exposants. La plus belle, quoique mutilée, découverte aux environs de Luxembourg, appartient maintenant à M. Julien Gréau. Elle a été publiée en 1817 par Grivaud de la Vincelle. Il ne faut pas oublier non plus la laie, recueillie à Cahors et prêtée par le Musée de Saint-Germain. Toutes les parties de la Gaule ont fourni quelques-unes de ces représentations.

1. Voir *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. IX.

2. Signalons, à ce propos, une enseigne de bronze, représentant un sanglier, et une seconde, où se voit un cheval libre, autre symbole gaulois, qui se trouvent dans la section espagnole de l'exposition anthropologique. Ces enseignes sont d'une époque très basse et mériteraient d'être étudiées avec soin. Nous les signalons à l'attention des archéologues. Ne les ayant vues que de loin, nous ne pouvons émettre une opinion sur leur âge véritable.

Notre ami, M. Dugast-Matifeux, en a longtemps possédé une, d'un travail très fin, trouvée à Saint-Georges-de-Montaigu, en Vendée.

Plus rares sont les figures humaines et leurs réductions d'une origine gallo-romaine incontestable. Nous ne serions pas éloignés de ranger, dans cette catégorie, le Jupiter sorti des ruines du Vieil-Évreux,



FIGURE DE JUPITER TROUVÉE AU VIEIL-ÉVREUX.

(Musée d'Évreux.)

envoyé par le chef-lieu du département de l'Eure. M. Bonnin l'a fait figurer sur la planche XX de l'atlas de ses *Antiquités romaines du Vieil-Évreux,* édité en 1844. Notre vignette au trait en donne une idée assez exacte. Cette statue est, croyons-nous, contemporaine de Septime Sévère ou de ses successeurs immédiats.

Ainsi que nous l'avons dit tout à l'heure, la Gaule pourrait probablement revendiquer quelques-unes des œuvres mentionnées au § III.

Nous n'oserions pourtant indiquer celles qui lui appartiennent en propre. La période d'un siècle, comprise entre la proclamation de Vespasien et celle de Commode, fut, pour elle, une ère de paix et de prospérité matérielle. D'une extrémité de son territoire à l'autre, elle se couvrit de monuments. Lyon, Autun, Bordeaux, Marseille, furent autant de centres intellectuels où fleurirent les arts et les lettres. La quantité des statues gauloises, remontant à cette époque, doit être considérable. Reste à savoir si beaucoup ont survécu, et à quels signes on les reconnaît.

Terrible fut, comme on le sait, la réaction chrétienne contre ce qui rappelait les anciens cultes. Les objets d'art de métaux précieux furent fondus pour être transformés en ex-voto, destinés aux nouveaux sanctuaires, où s'accumulèrent des richesses inouïes, pillées, à leur tour, à diverses reprises, et qui reçurent des appropriations nouvelles. Ceux de bronze périrent, en partie, par l'effet du luxe des cloches pendant le moyen âge. Il est telle de celles-ci dont la rotondité épaisse renferme la matière de plus d'un chef-d'œuvre fameux. Il a fallu que le nombre des productions artistiques, laissées par l'antiquité, fût immense, pour qu'il en subsiste de nos jours une quantité aussi considérable.

Une autre période de floraison relative fut celle de l'empire gaulois (258-273), contemporaine du premier essai effectif de rupture de l'unité romaine. En l'absence d'œuvres de grande dimension, à peu près introuvables, l'exposition rétrospective renferme nombre de monnaies et médailles de Postume, de Victorin et des deux Tetricus, d'un faire bien supérieur à celui des pièces frappées, à la même date, en Italie, et surtout plus romain. M. Jules Charvet a bien voulu nous permettre d'en faire graver deux en or, l'une de Postume, l'autre de Victorin, tirées des ses vitrines, qui fournissent la preuve irrécusable du fait que nous avançons.

La dernière figure gallo-romaine en bronze que nous ayons à indiquer est la Victoire du VI[e] siècle, de notre collection, type aussi laid que rarissime, d'un art qui n'a plus d'échelons à descendre. La gravure qu'en donne la *Gazette* dispense de toute autre description. Un paysan du faubourg de Blois, appelé Vienne, l'a trouvé, en 1868, dans son jardin. Sa hauteur est de 0[m],34. Cette statuette rappelle les personnages féminins ailés qu'on voit au revers de certaines imitations des triens impériaux d'Anastase, de Justin et de Justinien, ayant servi de monnaies sous les premiers Mérovingiens. C'est bien là, d'ailleurs, la victoire appropriée aux affreux temps où elle a été modelée, telle que la

comprenaient les compagnons barbares de Clovis : une sorte de vampire, pesant de tout son poids sur le vaincu. Palme et couronne, attributs dont notre figurine était originairement pourvue, sont tombées des mains informes du monstre.

V

Puisque nous avons mis le pied sur le domaine de la numismatique, mentionnons, en passant, les principales collections de monnaies





MÉDAILLE DE POSTUME.

(Collection de M. Charvet.)

romaines exposées au Trocadéro. Leur étude est, pour quiconque s'intéresse aux questions traitées dans cet article, un inestimable élément de comparaison et de critique. Une suite de monnaies, bien ordonnée, est un tableau synoptique où l'on embrasse, d'un seul coup d'œil, les phases successives de l'art d'un peuple. M. Ponton d'Amécourt l'a bien





MÉDAILLES DE VICTORIN.

(Collection de M. Charvet.)

compris en livrant aux regards du public, avec une libéralité sans égale, une partie des raretés de son cabinet, qui compte au nombre des plus riches de l'Europe. Son exhibition se compose non seulement d'une série d'impériales d'or, d'un choix exceptionnel, mais, de plus, d'une autre, non moins précieuse, si elle ne l'est davantage, uniquement formée de pièces émises en Occident depuis la chute du premier empire romain jusqu'à la fondation du second sous Charlemagne. Dans une vitrine spéciale sont rangés les sous d'or, tiers de sou et deniers d'argent

mérovingiens, auxquels font suite les carlovingiennes de M. Gariel, autre amateur des plus distingués de monnaies françaises. Classé avec beaucoup de méthode et de tact, — ce n'est pas ici le lieu de relever quelques erreurs involontaires de détails, — cet ensemble est d'un prix inestimable. L'eût-on seul à sa disposition, on se rendrait un compte exact des fluctuations diverses de l'art romain depuis César jusqu'au viii[e] siècle. — Que M. d'Amécourt veuille bien nous permettre de lui exprimer toute notre gratitude personnelle pour le service qu'il nous a rendu. Son exhibition nous a beaucoup appris et a reposé notre esprit, fatigué du pêle-mêle qui règne dans certaines collections d'une nature différente.

MM. Dutuit et Récamier ont également exposé de belles impériales, M. Charles Robert, un choix important de ses contorniates, qui restent un problème, quant à leur usage réel.

Moins riche que la numismatique est la glyptique. A part les camées et intailles de M. de Montigny, quelques-uns de prix, et la tête de Bacchus jeune, en sardoine, ayant servi de phalère, que possède M[lle] Gabrielle Fillon, rien, en ce genre, n'est à citer et ne rentre dans notre cadre.

VI

Si nous passons, à l'heure qu'il est, aux produits des industries artistiques, nous trouvons, au Trocadéro, une petite quantité de verreries, au milieu desquelles figure le bas-relief de M. Dutuit, œuvre de décadence d'une grande rareté, encadrée d'une façon si malheureuse qu'elle en perd partie de son prix.

Au nombre des vases qui sont dans les vitrines de M[me] la princesse Czartoryska et de M. G. Bellon, quelques-uns sont romains.

Parmi les fragments de verres antiques de M. Gréau, il en est de précieux comme art, d'autres comme fabrication, surtout ceux imitant des matières dures opaques, telles que les jaspes, porphyres, cornalines, sardoines, reproduits aujourd'hui, avec succès, par la maison Salviati, de Murano.

De l'époque chrétienne des catacombes, M. Basilewski a exposé des fonds de coupes à images d'or.

Nous regrettons vivement que M. Jules Charvet n'ait pas cru devoir placer au Trocadéro sa magnifique série de verres anciens, digne, par le

nombre et la qualité des pièces qui la composent, de figurer avec honneur dans un grand musée. Heureusement qu'il a eu la bonne pensée d'en publier une description complète, rédigée par M. W. Frœhner, ancien conservateur au Louvre. Ce beau livre, tout rempli de détails nouveaux, va bientôt paraître [1].

Nous n'avons à nous occuper, quant à la céramique, que des statuettes



VICTOIRE EN BRONZE DU VIe SIÈCLE.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

en terre blanche du bassin de l'Allier, conservées au Musée de Moulins. Elles datent, en général, du IIe et du IIIe siècle.

Quelques poteries rouges à relief nous viennent du Musée de Bordeaux et du cabinet de M. Morel, de Châlons.

1. *La Verrerie antique : Description de la collection J. Charvet*, par W. Frœhner. — 30 feuilles grand in-folio de texte, avec nombreuses vignettes sur bois, accompagné de 34 planches, tirées à part et coloriées à la main.

Pour ce qui est de la peinture des manuscrits et de la calligraphie, nous sommes encore moins bien pourvus. Rien avant le IXe siècle. L'évêché du Puy a envoyé sa célèbre Bible de Théophile, et la ville d'Épernay son évangéliaire d'Albon, qui remontent à l'époque des premiers Carlovingiens et présentent encore, dans leur ornementation, quelque chose de la tradition romaine.

La bijouterie est beaucoup mieux représentée en ce qui concerne les temps barbares. A peine compte-t-on quelques bijoux absolument romains, lacune regrettable, qui empêche le public de suivre, à travers les âges, la filiation des types employés. Mentionnons pourtant, comme trait de mœurs, une petite bague d'or du IIIe siècle, découverte avec le trésor du Veillon (Vendée), confié à la terre sous Postume, sur le chaton de laquelle se lit : VTE. Une seconde bague, tout à fait semblable, de même provenance, entrée au musée archéologique de Nantes, porte au contraire NON. — Selon que la jeune femme qui les possédait avait l'une ou l'autre au doigt, son préféré savait, au premier coup d'œil, quelles étaient, ce jour-là, ses dispositions à son égard. — Cette méthode de télégraphie intime est originale et mériterait d'être de nouveau mise en pratique.

Au IVe siècle remonte le bracelet de fabrication germanique, en or repoussé, donné page 123. Trouvé près de Cologne, il y a peu d'années, en compagnie de deux autres bijoux de même nature, il fournit un des premiers exemples connus d'entrelacs, motif d'ornementation importé d'Orient chez les peuplades du Nord, et qui se répandit, de proche en proche, dans une grande portion de l'Europe à partir du VIIe siècle.

En fait d'œuvres d'orfèvrerie, nous avons le trépied d'argent, malheureusement incomplet, du Musée de Pesth[1], ouvrage du IVe siècle, fabriqué sans doute dans quelque dépendance de l'empire de Constantinople, et le grand plateau de même métal, du poids de 3 kil.,30, où se lit, autour d'une rosace centrale, cette légende gravée, comme celle-ci, à la pointe :

+ GEILAMIR, REX VANDALORVM ET ALANORVM

On l'a crue moderne et apposée après coup, mais elle paraît bien

1. Le même Musée a exposé aussi au Trocadéro un nombre considérable de bijoux d'or et d'argent, très intéressants, trouvés dans la vallée du Danube, et qui ont les caractères propres à ces contrées, mais étrangers à l'art romain. D'autres en or, d'un travail beaucoup plus fin, appartenant à Mlle G. Fillon, figurent dans une vitrine parallèle à celle du trésor du Musée de Pesth.



ARMURE DE GLADIATEUR

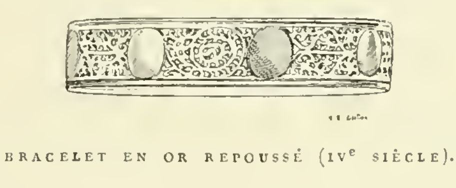
(Musée de Saint Germain)



authentique, malgré la forme anormale de son contexte[1]. C'est, sans nul doute, un ex-voto offert à quelque sanctuaire par Geilamir, ou Gelimer, roi des Vandales de l'an 530 à l'an 534, et qui aura été rapporté d'Afrique à la suite de la défaite de ce prince par Bélisaire; car il a été découvert le 20 janvier 1875, à Fonrazo, province de Bellune. Avec ce monument historique étaient une sorte de coupe et un second plateau, décoré du groupe de Vénus et d'Adonis en relief d'un faire très particulier.

VII

De l'orfèvrerie des Vandales passons sans transition à la bijouterie des Francs, et arrêtons-nous un instant en face de la vitrine où nous avons tenté de classer chronologiquement les bijoux portés par les con-



BRACELET EN OR REPOUSSÉ (IVe SIÈCLE).

(Collection de Mlle Gabrielle Fillon.)

quérants de la Gaule, depuis la fin du ve siècle jusqu'au milieu du ixe, à l'aide des monnaies recueillies avec ces objets de parure, quand ils sont sortis de terre. Nous avions d'abord songé à nous étendre sur ce sujet; mais il comporterait de trop longs développements. Nous avons dû y renoncer, nous réservant de le traiter dans un travail spécial, si M. de Linas ne préfère s'en charger lui-même, dans l'appendice à son livre sur les origines de l'orfèvrerie cloisonnée qu'il publie présentement. Contentons-nous, pour le moment, du résumé qui va suivre.

Grâce à notre essai de classement, on reconnaît, au premier abord, que les produits de la bijouterie franque se divisent en deux parts très distinctes. Dans l'une se range ce qui appartient à la période comprise entre l'époque de l'invasion du nord de la Gaule par les compagnons de Childéric et le commencement du viie siècle. Là dominent l'or et le bronze, servant, en beaucoup de cas, de cloisons et de sertissures à de

1. Les caractères de l'inscription sont identiques à ceux employés sur les monnaies de Geilamir. (*Sabatier*, pl. XX.

petites plaques de grenat ou de verres de couleur, à peu près agencées dans le goût de celles qui ornent les objets analogues, semés par les Goths le long de la vallée du Danube, et apportés à leur suite jusque dans la Gaule. Quelques bijoux contemporains accusent, au contraire, la tradition gallo-romaine presque pure, mais elle ne tarda pas à subir des altérations profondes. Les rois Francs ayant reçu l'investiture des empereurs d'Orient, un courant artistique s'établit entre leurs États et Constantinople par les ports de la Méditerranée, surtout par Marseille.

Parmi les boucles d'oreilles, bagues, anneaux sigillaires, fibules et autres pièces en or des deux derniers tiers du VIe siècle, un travail de filigrane, dérivé du style byzantin, concourut beaucoup à l'ornementation.

Durant cette période, l'argent n'est pas exclu de la bijouterie, mais il y est toujours assez rare.

Sous les successeurs immédiats de Clovis s'introduisit l'usage de certains alliages métalliques, qu'on revêtit d'une faible couche d'or. Pour ce qui est de l'orfèvrerie, représentée seulement au Trocadéro par les poignées d'épée et de sabre du trésor de Pouan, qui datent du premier tiers du VIe siècle, et par deux ou trois pièces d'une moindre valeur, elle paraît avoir continué de faire usage des cloisonnés un peu plus tard que la bijouterie.

La seconde catégorie des bijoux mérovingiens se compose de ceux exécutés depuis le commencement du VIIe siècle jusqu'à la disparition de la scène du monde des rois de la première race. Ici, l'or et le bronze, sans être complètement abandonnés, deviennent plus rares. L'argent, ce métal qui, dès le IIe siècle, était, de la part des Germains, l'objet d'une prédilection particulière, est, au contraire, de plus en plus commun. Sur la plupart des fibules, boucles, plaques de ceinturon, agrafes et autres objets de parure, quelques-uns fabriqués avec du fer, la dorure est remplacée par un placage d'argent. Sur plusieurs on a pratiqué un simple étamage ou une damasquinure. Le sentiment décoratif se transforme en même temps et va prendre ses inspirations chez les peuples du Nord. Les entrelacs, les serpents, les animaux fantastiques y tiennent la place principale. La gamme des couleurs baisse aussi dans les étoffes, où semblent avoir dominé alors le blanc, le noir, le jaune pâle, le vert, le bleu, le violet, disposés en rayures, avec bandes ornées sur les bords. La tonalité des miniatures des manuscrits de l'époque donne, à cet égard, des notions précises. On y sent qu'un souffle glacial est passé

sur la Gaule, apportant à sa suite les moines de la verte Érin et leur art monotone.

Il est à remarquer que cette transformation dans le goût décoratif des Francs, s'opéra juste au moment où l'aristocratie, plus rebelle que ses rois à l'influence des idées romaines, et chez qui la féodalité était en germe, entra en lutte avec les Mérovingiens, et ne tarda pas à les subalterniser, révolution politique qui assura la prédominance de l'Austrasie sur la Neustrie. Or, les Francs austrasiens étaient restés plus directement en rapport avec les populations des contrées d'où ils étaient sortis que les Neustriens, qui les avaient précédés en Gaule. De nouveaux émigrants avaient, de temps à autre, passé le Rhin et ravivé chez eux les traditions originelles. L'adoption du système décoratif septentrional fut donc à la fois, de leur part, une affirmation de nationalité et une sorte de réaction contre les tendances romaines des représentants de la race de Mérovée, prêts à tomber sous la tutelle de la famille d'Héristal, en attendant que celle-ci leur succède sur le trône.

Il ne faudrait pas croire néanmoins que cette transformation s'opéra brusquement et simultanément partout. Elle fut plus lente en Neustrie et mit près de cinquante années à s'y accomplir. En Aquitaine et dans le Midi, elle éprouva des résistances analogues, motivées par des antécédents historiques analogues aussi. Il en fut, en un mot, pour la bijouterie et l'orfèvrerie comme pour le monnayage. La transition entre les deux systèmes est on ne peut plus facile à suivre dans notre vitrine.

Quoique les Gallo-Romains ne fissent pas corps avec les conquérants et eussent un état social distinct, ils adoptèrent sans doute en partie leur parure, puisque rien n'indique bien clairement, dans les sépultures des riches, la séparation des deux races par des indices apparents. Peut-être n'ont-ils pas fait usage, comme les Francs, de mobiliers funéraires.

La communauté dans les motifs d'ornementation entre les Austrasiens et les tribus septentrionales, est un argument sérieux en faveur du système des historiens qui donnent pour résidence aux Francs les marécages de l'Elbe, avant qu'ils n'eussent été poussés vers le Rhin par les hordes saxonnes. Une tradition, encore vivante au IXe siècle, les disait du reste frères des Danois.

Ajoutons à cela que dans les régions limitrophes de l'Océan, situées entre le Rhin et la Gironde, furent en usage, à dater de l'époque de la révolution indiquée plus haut, et concurremment avec les produits de la bijouterie nationale, ceux d'origines hibernienne, anglo-saxonne et

danoise. M. Ramé a exposé, dans notre vitrine mérovingienne, une fort belle fibule d'argent, de forme ronde, trouvée à Rennes, qui a la première de ces provenances. On en a recueilli d'un style identique en Artois, en Normandie, en Poitou et en Saintonge. Les hommes du Nord n'ayant pu pénétrer, par la voie de terre, à la suite des Francs en Gaule, proie convoitée depuis des siècles, se rendirent familiers, à l'aide de relations commerciales, les chemins de ses fleuves et de ses rivières, ouverts sur l'Océan. Le moment venu, ils portèrent par là, presque au cœur de l'empire carlovingien, le ravage et la mort.

Mais à peine la nation franque était-elle, depuis un siècle, complètement en possession d'un art tout à fait concordant avec ses origines, que les événements survenus à la suite du sacre de Pépin le Bref établirent des rapports intimes entre l'Église de Rome et la nouvelle dynastie. Ces rapports eurent pour conséquence logique de remettre les arts romains en faveur dans l'entourage du nouveau roi d'abord, chez les leudes ensuite, malgré leurs répugnances natives. Pépin rapporta de ses expéditions contre les Lombards l'intaille antique, représentant une tête de divinité païenne, qui lui servit ensuite de sceau, et ses successeurs suivirent son exemple. A demi ensevelie sous ses ruines, la ville éternelle n'avait encore qu'à se laisser entrevoir pour exercer une sorte de fascination irrésistible sur les barbares. — La mode avait, alors comme aujourd'hui, des évolutions et des retours étranges. L'engouement ne fut toutefois que passager et resta à la superficie des populations, car il dura cinquante ans à peine.

Nous avons voulu montrer par l'essai de classement qui précède, essai basé sur des probabilités sérieuses, à défaut de preuves bien certaines, qu'il est possible d'arriver approximativement à celui de la plupart des objets de parure, laissés derrière elles par les peuplades barbares qui, du IIIe au Xe siècle, ont parcouru dans tous les sens, à la suite les unes des autres, l'Europe entière. Mais, pour obtenir un résultat satisfaisant, il importe de commencer par étudier sur les originaux, sur les gravures, à l'aide des descriptions écrites, l'ensemble de ces objets, et de procéder à leur triage par groupes principaux, en tenant grand compte des lieux des découvertes, des pièces accessoires, des monnaies, des armes, qui, parfois, les accompagnaient. Cette opération préliminaire achevée, on ne tardera pas à discerner la part de chaque race, de chaque subdivision de race; puis, en y regardant ensuite de plus près, on établira, sans trop grande difficulté, un ordre chronologique dans le

contingent respectif de chacune de celles-ci, à l'aide des notions qu'on possède.

Arrivé à la fin d'un travail, qui demanderait à la fois le flair d'un archéologue et l'œil d'un artiste, on aura rendu à l'histoire un service signalé, en jetant quelque lumière sur la date de début et le point de départ, la direction et la durée de la marche de ces torrents humains, qui ont déposé, à tour de rôle, sur notre continent, des alluvions plus ou moins apparentes.

Le désordre que présentent, sans exception, sous ce rapport, toutes les collections françaises et étrangères, n'est pas de nature à satisfaire les esprits qui ont la passion de la synthèse.

Nous nous sommes servi, pour notre étude, des pièces en or cloisonné de notre collection, de la série des anneaux sigillaires mérovingiens et des bagues de tous métaux de Mlle Gabrielle Fillon, de pièces caractéristiques du Musée de Saint-Germain, communiquées par M. A. Bertrand, son conservateur, avec une complaisance dont nous ne saurions trop lui savoir gré; d'autres, fort belles, venues du Musée de Boulogne, et, enfin, d'un certain nombre d'objets, prêtés par MM. de Morgan, le baron Davillier, Ramé, conseiller à la Cour de Paris, et Abel Bardonnet.

Dans les vitrines voisines de la nôtre, sont nombre d'autres types de l'orfèvrerie et de la bijouterie franques, dont plusieurs d'une importance hors ligne, extraits du Musée de Troyes et des collections Morel et de Morgan.

VIII

Terminons cette revue par la description d'un petit monument, emprunté au Musée archéologique de Niort, qui résume en lui seul l'état de l'art et de l'industrie au temps où il a été fabriqué. C'est une fibule de bronze carlovingienne, trouvée au vieux cimetière d'Aulnay (Charente-Inférieure), dans un sarcophage de pierre. Elle est, ainsi que l'indique notre gravure, de forme ovoïde et décorée d'une pâte de verre de couleur noire, revêtue d'une couche blanc cendré, imitant une cornaline, gravée en intaille, où se voit un buste d'homme de profil, casque en tête, avec bouclier protégeant la poitrine et haste en avant. Une monnaie d'un des successeurs de Constantin a servi de modèle à l'ouvrier, qui a encadré sa pâte de verre dans un ovale de bronze, orné, tout autour, d'une

rangée de petits grenats en cabochon, sertis, chacun, dans une alvéole de même métal. Le tout a été ensuite fortement soudé ensemble, puis doublé d'une plaque ayant au dos des traces d'un ardillon et de ses appendices. La longueur totale de l'objet est de 0m,046.

Rapprochée des empreintes des sceaux carlovingiens, la fibule d'Aulnay présente le même aspect général. Il n'y aurait rien d'impossible à ce qu'elle ait servi de signet à l'occasion. On sait que des intailles grecques, romaines, ou d'un travail moins ancien, étaient fréquemment utilisées alors pour cet usage, et que l'emploi de ces pierres gravées, généralement ovales, avait influé sur la forme des sceaux.



FIBULE D'AULNAY.

Mais la pièce qui nous occupe est particulièrement intéressante, au point de vue de l'art industriel, en ce qu'elle administre la preuve évidente que les procédés de l'une des branches les plus délicates de la fabrication du verre n'ont pas cessé d'être pratiqués jusqu'au IXe siècle; d'où l'on peut conclure, contrairement à l'opinion de certains archéologues, qu'ils ont été en usage pendant le moyen âge tout entier. — Au premier abord, la pseudo-intaille du Musée de Niort semble antique. Un examen plus attentif démontre qu'elle est, au contraire, l'œuvre d'un contemporain des graveurs de coins des monnaies à la tête de Louis le Débonnaire ou de Charles le Chauve, qui, à l'instar de ses confrères, a pris pour modèle une pièce romaine. La moustache germanique a été ajoutée par lui. Elle est peu apparente sur notre gravure.

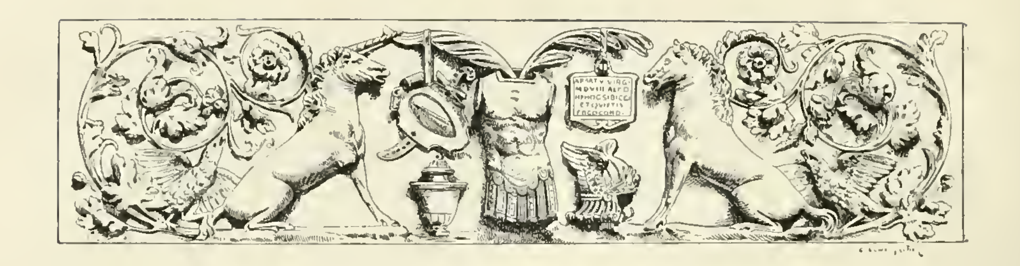
Une défectuosité de fabrication indique que l'ouvrier ne possédait pas à fond son métier. La couche blanc cendré, qui couvre le noir de la pâte, ne s'étant pas trouvée rétractile ou dilatable au même degré que celle-ci, s'est fendillée comme un craquelé chinois, défaut qu'on ne rencontrerait point dans un produit des âges antérieurs.

Constatons, en outre, que l'emploi fréquent dans les sceaux de pierres gravées antiques, portant des têtes de divinités ou d'empereurs romains, et de leurs imitations, de même que celui des monnaies pour en faire des fibules, fut la conséquence de ce regain des traditions latines, qui surgit, vers la seconde moitié du VIIIe siècle, eut un semblant de vitalité sous Charlemagne et Louis le Débonnaire, et ne tarda pas à s'étioler sous les successeurs de ce dernier prince. Pour ne parler que de la glyptique, notre pseudo-intaille donne une idée très exacte du sentiment artistique

de cette période transitoire. Des pierres antiques et des imitations d'anciennes monnaies étaient encadrées de manière à former des sceaux, par les orfèvres, comme étaient encastrés, par les architectes, dans les façades de leurs édifices, des fragments de sculptures romaines. Procéder autrement eût exigé, des uns et des autres, des notions hors de leur portée, et une science pratique inconnue des hommes des VIIIe et IXe siècles, impuissants à produire le beau, mais assez heureusement doués pour l'entrevoir. — L'imagination ne revint à l'artiste que longtemps après.

BENJAMIN FILLON.





LA SCULPTURE

A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU TROCADÉRO



Les amateurs français du XIXe siècle ont été pendant longtemps réfractaires aux œuvres de sculpture en marbre. Elles n'entraient dans leurs collections qu'à de très rares exceptions; non qu'ils y fussent absolument indifférents, mais la possession de ces œuvres d'un caractère élevé leur semblait avoir quelque chose d'ambitieux, de prétentieux peut-être, empiétant sur les attributions des musées. Ajoutons que le goût des arts, ou, comme disent encore quelques-uns, de la curiosité, était alors l'apanage, non de la bourgeoisie précisément, mais de personnes dans une position de fortune modeste, dont les appartements étaient également modestes; que les millionnaires et les hauts barons de la finance ne s'étaient point encore mis de la partie, et que l'on trouvait alors, sans de trop grands frais, une foule de bijoux charmants, de faïences précieuses, de petits ouvrages de sculpture délicats, des coffrets, des miroirs, des médaillons, dont les plus difficiles pouvaient se contenter. La collection Sauvageot, aujourd'hui au musée du Louvre,

nous donne une parfaite idée des cabinets d'amateurs d'alors. La sculpture favorite du moment ne dépassait pas les dimensions des groupes de terre cuite de Clodion, dont les teintes rosées faisaient un heureux contraste avec les émaux de Limoges, les faïences de Palissy, l'orfèvrerie d'Augsbourg et les ivoires de François Flamand. Les temps sont bien changés : toutes ces préciosités sont arrivées à des prix véritablement énormes, tandis que les productions d'un ordre plus élevé sont restées abordables. De là une nécessité de se créer des voies nouvelles qui a, je crois, contribué pour beaucoup au succès de la sculpture, malgré ce qu'elle a d'encombrant.

La compréhension a été difficile d'abord; le génie ne livre pas facilement ses secrets. C'est une langue nouvelle avec laquelle il a fallu se familiariser; mais une fois cette difficulté franchie, les jouissances ont été si vives que nul ne s'y est refusé. Le cadre de beaucoup de nos collections s'est élargi et aussi celui de nos connaissances. C'est à cette évolution du goût chez beaucoup d'amateurs que nous devons de trouver au palais du Trocadéro assez d'œuvres de sculpture pour esquisser les phases principales du développement de ce grand art dans les temps modernes, et de pouvoir ajouter aux quelques noms illustres qui surnagent toujours dans la mémoire du grand public, vingt noms d'artistes non moins éminents, qu'on eût été bien étonné de rencontrer autrefois dans les pages d'une revue, qui ont aujourd'hui droit de cité parmi nous, et dont nous pouvons discuter les œuvres sans craindre de rester incompris de nos lecteurs : c'est un grand progrès.

Les belles terres cuites émaillées de Luca della Robbia, sont, je crois, les œuvres qui ont le plus contribué à opérer cette transition du goût. Leur éclat, qui les a fait rechercher d'abord, a servi de pont où sont passés ensuite les marbres et les grands bronzes.

Mais avant de nous arrêter aux artistes de la Renaissance italienne, nous blesserions peut-être les sentiments de plusieurs si nous dédaignions de mentionner en passant quelques œuvres de sculpture plus anciennes, en petit nombre du reste, et qui serviront d'introduction à notre principal propos.

La plus importante est sans contredit une figure de Christ, en bois, un peu moins grande que nature, exposée par M. L. Courajod. C'est une production du XII[e] siècle, pleine de caractère; un certain sentiment douloureux n'y fait pas défaut; à en juger par la finesse de quelques détails, on peut croire que c'est une œuvre distinguée de l'époque, mais

combien elle est barbare encore! Le christianisme, à ses débuts, n'a point été favorable aux arts plastiques qui devaient tant le magnifier par la suite. Sans parler de la destruction des monuments antiques, à laquelle il se livra avec fureur, on peut dire que du IVe au XIIe siècle il condamna au silence notre génie latin amoureux de la forme humaine : huit cents ans, hélas! un laps de temps aussi long que celui qui nous sépare de Hugues Capet ou de la reine Pédauque, et pendant lequel les œuvres plastiques exécutées en Europe s'élèvent à peine au-dessus de l'art des fétiches des peuplades sauvages de l'Océanie. On fut longtemps à se remettre de cette déchéance. Le Christ en bois de M. Courajod n'en est pas moins un objet fort rare, car le temps et les hommes ont soigneusement détruit tout ce qu'ils ont pu atteindre de ces œuvres horribles, qui ne servent aujourd'hui qu'à nous montrer dans quelle barbarie les arts ont été plongés.

Dans la même salle et dans l'angle diagonalement opposé à celui où se trouve le Christ de bois, est un fragment d'archivolte de pierre, aussi de la même époque et peut-être un peu plus ancien. Le personnage représenté a une certaine vivacité d'allures ; les proportions sont exagérées en longueur; ce fragment provient d'une église de Bourges.

Dans l'angle opposé, à droite, un saint Pierre de marbre blanc se détache d'un meneau de fenêtre que l'on dit provenir du réfectoire de la salle capitulaire de la cathédrale d'Autun. Il est debout et foule aux pieds un lion symbolique. C'est aussi une œuvre du XIIe siècle. Le style est très différent, la figure est trapue et se rattache de préférence aux œuvres du midi de la France, aux sculptures de Saint-Trophime, d'Arles, par exemple, tandis que l'autre représenterait l'influence scandinave qui domine plus particulièrement dans les monuments qui constituent l'art de cette époque et du siècle précédent, où des personnages maigres à têtes carrées semblent se tordre au milieu d'enroulements de monstres fantastiques à corps de serpent. Une double crosse d'ivoire, en forme de *tau,* dont on peut voir le dessin dans la suite de ce volume, en indique précisément le caractère.

A propos de ce fragment de marbre blanc, il faut observer que cette matière première par excellence de la sculpture était rare en France au moyen âge. On ne pouvait guère rencontrer le marbre que parmi les ruines des monuments romains épars sur le sol de la Gaule; le faire venir d'Italie aurait présenté des difficultés trop grandes à surmonter pour l'intérêt que l'on pouvait attacher au choix des matériaux, et nos



GAILLARD DEL ET SC

GATTAMELATA

STATUE ÉQUESTRE DE DONATELLO



carrières de marbre des Pyrénées ne paraissent avoir été découvertes que vers le milieu du xvie siècle[1].

Je ne vois pas d'autres sculptures, appartenant au xiiie siècle, ou au suivant, que l'on puisse signaler dans notre exposition, si ce n'est une belle Vierge de bois sculpté, exposée par M. Victor Gay, et que cet amateur attribue au xive. M. Gay est une très bonne autorité pour tout ce qui touche aux productions françaises de cette époque. J'inclinerais cependant à la croire du xve. Nous avons, chez nous, trop peu de sculpture avec date certaine, — je parle de celles qui sont indépendantes des monuments, — pour nous former un critérium bien certain de l'âge de beaucoup d'œuvres anonymes du moyen âge. L'art incomplet des bas-reliefs et des figures enfoncées dans des niches, ne se présentant aux regards que d'un seul côté, reste attaché, chez nous, aux porches des églises, inhabile à en descendre : c'est ailleurs qu'il devait apprendre à marcher seul. Notre activité française pendant cette période du moyen âge, semble avoir voulu regagner en étendue ce qui lui manquait en élévation; sous la main de nos artistes, le cuivre, le fer, les métaux précieux, l'ivoire surtout, se transforment en mille articles de goût, très recherchés en Europe, et qui formaient alors une véritable branche de commerce, assez semblable à ce que nous appelons aujourd'hui l'article de Paris.

Un développement meilleur de la vie civile et politique dans les républiques italiennes du moyen âge, devait ouvrir à la sculpture une plus vaste carrière et la conduire avec rapidité à son plus complet épanouissement. C'est l'érection de quelques fontaines monumentales qui en fut l'occasion. On vit alors les municipalités italiennes, soutenues par l'enthousiasme populaire, rivaliser entre elles, et s'éprendre d'une sorte de passion pour l'ornementation des cités, qui donna le signal de travaux civils considérables. La statuaire sortit du temple pour s'installer au forum; l'art des madones la fit pénétrer dans la demeure des particuliers; les églises se remplirent de tombeaux superbes, élevés le plus souvent à des personnages d'une très médiocre et très passagère illustration; l'exécution des bustes, autre nouveauté, suivit de très près celle des médailles qui commençaient à se multiplier; enfin on vit s'élever les grandes figures équestres, œuvres par excellence de la sta-

1. C'est du moins ce qu'assurent les architectes Jan Gardet et Dominique Bertin, dans leur Épitome de Vitruve, publié en 1556, où ils s'attribuent cette découverte.

tuaire, où se trouvent réunies toutes les difficultés et toute la grandeur de l'art.

Cette grande évolution de la sculpture, en Italie, au xve siècle, secondée par une pléiade d'artistes admirables, s'accomplissait en moins de trente ans. La construction de la *Fonte gaja,* par Jacopo della Quercia, à Sienne, terminée en 1419, peut être considérée comme son point de départ; l'érection de la statue équestre de Gattamelata, par Donatello, à Padoue, en 1449, en marque le point culminant.

De la création de toutes ces belles œuvres nous ne devons retenir ici que l'art des madones, les bustes et quelques rares fontes de bronze, exécutées dès lors pour les amateurs, et qui n'ont pas cessé d'être recherchées depuis.

Luca della Robbia est le grand vulgarisateur de cet art des madones, si bien fait pour devenir le principal ornement des intérieurs florentins du xve siècle; madone traditionnelle, que tout bon chrétien devait posséder dans sa maison, en Italie, et devant laquelle brûlait perpétuellement une lumière discrète, que les femmes entretenaient avec soin, sans pour cela être précisément des vestales.

Le grand charme des œuvres plastiques de cette époque explique suffisamment la préférence qui leur fut accordée sur les madones peintes. La peinture était alors très inférieure à la sculpture. Ce fut très probablement pour satisfaire à ce besoin, tranchons le mot, à cette mode, que l'artiste imagina la façon plus expéditive de les exécuter en terre cuite émaillée, et cet émail lui-même, harmonieux et brillant, convenait à merveille à leur destination. Notre exposition en contient de fort beaux spécimens; on a remarqué principalement, à droite, dans la SALLE VII, un superbe bas-relief exposé par M. Émile Gavet, émail blanc sur fond bleu. La Vierge, portant l'enfant entre ses bras, est d'un modelé robuste; le divin *bambino,* enveloppé de langes, lève sa petite main qui bénit; en haut, dans une glorie de chérubins, Dieu le père, avec un petit Saint-Esprit sur la poitrine, ouvre ses bras, comme s'il les donnait au monde. Ce motif, qui revient souvent dans les madones de Luca della Robbia, est toujours d'un très heureux arrangement et traité avec beaucoup de soin. Dans des bas-reliefs de dimensions plus grandes, c'est souvent un chœur d'anges enveloppés de longues tuniques flottantes, de la plus extrême élégance, qui occupe le fond. Un bas-relief circulaire, exposé par M. Bardini, et placé un peu plus loin, est de ce genre, qui nous paraît appartenir à l'époque la plus ancienne ou tout au moins la



MADONE EN ÉMAIL BLANC, AVEC ENCADREMENT DE BOIS DORÉ,
PAR LUCA DELLA ROBBIA.

(Collection de M. Gavet.)

meilleure. Un autre bas-relief, exposé par la même personne, est entouré d'une guirlande de feuillages et de fleurs, brillamment colorés; c'est un autre type d'un très bel effet, qui représente peut-être les madones émaillées sous leur aspect le plus mondain. Dans la vitrine n° 8, l'éternel sujet que les artistes de la Renaissance, seuls, ont pu reproduire à satiété sans qu'il cessât jamais d'être charmant, se présente sous un aspect plus sévère et dépouillé de tout accessoire. Le manteau de la Vierge, bleu, doublé de vert, et sa robe, sont seuls émaillés; les chairs sont sans émail et conservent à un plus haut degré la douceur de l'expression et la finesse du modelé. Les ouvrages de cette sorte, qui paraissent avoir été traités avec un soin plus particulier par l'artiste, sont aussi les plus rares. Une Vierge en pied, petite nature, de la collection Davillier, est de ce genre. Un saint Bernardino, exposé par M. Bonnaffé, est une autre statuette d'un modelé très expressif. Parmi les productions de cette officine qui occupent une place dans nos cabinets, nous ne devons pas oublier les bustes groupés, généralement deux par deux, saint Jean et Jésus, enfants; la vitrine n° 8 en renferme deux d'un aspect souriant et modelés avec beaucoup d'esprit; ils sont de terre cuite sans émail et ont été coloriés en détrempe, mais on en trouve aussi d'émaillés en blanc ou d'émaillés en couleur, avec les chairs réservées de terre cuite. A une catégorie de bustes, exécutés sur de plus grandes proportions, appartient une tête de jeune faune exposée par M. Charles Ephrussi. Elle n'a rien du caractère antique du personnage, mais n'en respire pas moins toute la fraîcheur de la jeunesse.

Luca della Robbia, populaire pour les madones de terre cuite, se recommande à bien d'autres titres comme artiste. Sa belle frise de marbre blanc des *Chanteurs,* est célèbre; ses portes de bronze, de la sacristie de Sainte-Marie *del Fiore,* moins connues, sont un des monuments les plus remarquables de Florence, qui renferme tant de chefs-d'œuvre : beaucoup de connaisseurs les préfèrent aux célèbres portes de Ghiberti. Une Visitation de la Vierge, dans l'église Saint-Jean de Pistoia, et quelques grands bas-reliefs de l'Alvernia peuvent être placés parmi les plus exquises productions de l'art italien, et la réputation de l'artiste ne peut que grandir encore, au fur et à mesure que l'opinion sera plus généralement fixée sur ce qui constitue les conditions essentielles de la sculpture, c'est-à-dire la simplicité et la tranquillité. Luca della Robbia, né précisément pendant la dernière année du XIVe siècle, est le chef d'une famille d'artistes où se sont conservées pendant près d'un siècle

les traditions et la pratique de l'art des terres émaillées. Le plus connu après lui est son neveu Andrea, et le dernier, Girolamo, est venu s'établir en France sous François Ier, où il a contribué, pour une grande part, à la décoration du château de Madrid, au bois de Boulogne,



SAN BERNARDINO EN TERRE ÉMAILLÉE, ATTRIBUÉ A LUCA DELLA ROBBIA.

(Collection de M. Bonnaffé.)

aujourd'hui détruit. Les descendants de ce della Robbia ont fait souche en France, et il en existait encore dans la Robe au XVIIe siècle.

Les modèles des madones sorties des mains de cette famille d'artistes laborieux, pendant tout le XVe siècle, sont variés à l'infini, au point de vue de la composition, des formes du bas-relief et des dimensions; avec le progrès des années leur style se modifie sensiblement. L'artiste n'échappe pas aux influences du milieu dans lequel il vit, et ce n'est que

par une connaissance approfondie des modifications que le temps apporte chaque jour à la marche de l'art qu'on peut arriver à classer ses ouvrages dans l'ordre successif de leur exécution.

Chacun de ces modèles a été répété un grand nombre de fois. Il y a moins de trente ans, on peut dire que la Toscane en était couverte; depuis, beaucoup se sont répandus par le monde. Dans les belles épreuves, l'enduit vitreux, d'un blanc très doux et très opaque, est appliqué sur les bas-reliefs en couches très minces qui n'altèrent que très peu la délicatesse du modelé.

Donatello reste le maître favori, souverain, de la sculpture italienne pendant tout le xve siècle, aussi bien par l'excellence et la grandeur de ses ouvrages que par leur variété et leur multiplicité. C'est aussi l'initiateur du style nouveau. Je ne trouve à citer, ici, parmi les marbres qui peuvent lui être attribués qu'un buste de saint Jean-Baptiste, exposé par M. Albert Goupil. L'exécution en est excellente; mais dans ces représentations, trop multipliées dans son œuvre, du saint patron de la ville de Florence, l'artiste a adopté un naturalisme, poussé parfois à outrance, qui ne donne aucune idée de la grâce parfaite, de l'amabilité, si je puis me servir de ce mot, qui distingue ses ouvrages. Un buste d'enfant Jésus, de terre cuite, à M. E. André, en donne une idée beaucoup plus juste, et je serais tenté de renvoyer également à un autre *bambino* de marbre, exposé par M. Charles Ephrussi, dont la tête est charmante, si l'incorrection du reste de la figure ne me faisait douter très fort de son originalité : il est tout au moins d'un bon imitateur.

Nous retrouvons Donatello avec bien plus de sincérité dans un excellent bas-relief de bronze, de la collection de M. E. André, une scène du martyre de saint Sébastien. Le saint, attaché à un arbre, est percé de flèches par ses bourreaux placés à peu de distance; un ange lui apporte la palme du martyre. Le cadre de la scène n'est pas très large, mais l'œuvre, très caressée, est ciselée avec la précision que les meilleurs orfèvres de ce temps pouvaient apporter dans leurs ouvrages d'or ou d'argent, et ce petit monument est tout à fait digne de prendre place dans l'œuvre officiel de Donatello.

Deux Génies pyrophores, deux anges destinés à porter des candélabres, également de bronze, exposés dans la vitrine n° 8 [1], sont du

1. Les objets renfermés dans la vitrine n° 8, de la SALLE VII, font partie de la collection de l'auteur de ce compte rendu; il continuera de les désigner par le numéro de la vitrine, sans autre nom nommer.

meilleur temps de l'artiste, et rappellent, par leur facture et leurs dimensions, la belle frise d'enfants, chantants et dansants, qui servait de balustrade au grand orgue de *Santa-Maria del fiore*. Les têtes, couronnées de fleurs, ont cette expression de gaieté expansive qui lui est familière. L'adaptation des ailes aux épaules est faite avec beaucoup de goût, de la façon la plus ingénieuse et la plus nouvelle.

Exécutés pour être vus de loin, le modelé manque de précision dans quelques parties, mais c'est évidemment avec intention. L'artiste, qui voulait donner l'idée d'un mouvement très vif, eût diminué cette sensation en accusant trop les détails.

Citons encore, sans sortir de la SALLE VII, un excellent profil de jeune homme de la collection de M. Armand, et une tête d'enfant, aussi de marbre, placée dans la vitrine de M. Gustave Dreyfus. On ne s'éloignerait pas beaucoup de la vérité en attribuant ce dernier morceau à Luca della Robbia.

En descendant le cours de la deuxième partie du XVe siècle, les œuvres deviennent bien plus abondantes, et nous n'aurons qu'à choisir. La première qui nous arrêtera est la belle Vierge de Mino de Fiesole, exposée par M. Émile Gavet. Ce bas-relief, d'une très grande distinction et d'un art parfait, réunit toutes les qualités que l'on aime à trouver dans les œuvres de ce gracieux artiste : c'est une des perles de l'Exposition.

Le buste d'homme exposé par M. Gustave Dreyfus nous le montre sous un aspect bien différent, et passe de cette élégance délicate qui touche à l'afféterie, à une expression vigoureuse, presque passionnée, fort rare dans les œuvres de cette époque. La tête, animée, est parlante; les cheveux sont rares et courts, presque hérissés; le col, d'un modelé superbe, dénote la force. Il est signé sur la plinthe, à la fin de l'inscription qui nous donne le nom du personnage, Dietisalvi Neroni :

OPVS MINI. M. CCCC. LXIIII (1464).

Nous avons dit que les bustes étaient alors une nouveauté. Dietisalvi Neroni, qui a joué un rôle politique d'une certaine importance dans l'histoire de Florence, fut, suivant Vasari, un des premiers protecteurs de Mino de Fiesole. Un autre buste, anonyme, de femme, exposé par le même amateur, vient, comme le précédent, de Florence, où il était regardé comme un ouvrage d'Antonio Rosellino. Quelques détails d'ornements, rappelant les armes parlantes de Bartolommeo Colleoni, placés

dans une grenade, sur chaque épaule, ont fait penser qu'il pouvait bien représenter Thisbe Martinengo, femme du célèbre condottiere de la république de Venise; mais cela est très douteux. Les mœurs jalouses des Vénitiens d'alors ne se seraient pas accommodées de cette nouveauté. Il n'en est pas moins charmant; la tête, infléchie sur le côté avec une certaine coquetterie, est nue; les cheveux, gracieusement enroulés, sont ornés de fleurs; et un surtout de damas, agrafé sur la poitrine, laisse voir une partie du corsage lacé qui est dessous.

Un troisième buste de marbre, exposé par M. Gustave Dreyfus, dont la collection renferme une très remarquable suite de sculptures italiennes de la Renaissance, présente un intérêt historique plus particulier. C'est un portrait de Béatrix d'Aragon, fille du roi de Naples Ferdinand I[er], plus tard reine de Hongrie. Sa réputation de beauté la fit choisir pour femme par le célèbre Mathias Corvin. On dit qu'elle se rendit en Hongrie emmenant avec elle une suite nombreuse d'artistes, peintres et sculpteurs; des poètes et des grammairiens; et qu'à son arrivée la cour de Bude vit la première fois des mimes et des histrions. Des écoles ne tardèrent pas à s'ouvrir, des bibliothèques à se fonder; une Italie nouvelle fut sur le point de prendre racine sur les bords du Danube. Cela se passait en 1476. Malheureusement le règne fut trop court. Mathias Corvin mourut en 1490; la reine revint en Italie finir ses jours dans les occupations pieuses d'un monastère; et la Hongrie retomba dans la guerre civile.

Béatrix d'Aragon est au nombre des quelques femmes illustres de la Renaissance, qui ont eu une grande part d'influence sur les arts de leur temps. Nous avons des portraits de la plupart d'entre elles : à les voir frêles et minces, la poitrine peu développée, le regard voilé par des paupières constamment baissées, ce qui était la contenance générale des jeunes femmes du XV[e] siècle, on ne devinerait pas les desseins virils et les actions courageuses qui se rencontrent dans l'histoire de la vie de la plupart d'entre elles.

Donatello est le premier qui ait imaginé les bas-reliefs d'une touche délicate, dont les méplats font à peine saillie. On en connaît, de lui, quelques-uns exécutés avec une si grande légèreté et une si grande sûreté de main, qu'ils ont l'accent et le charme d'un dessin savamment et vigoureusement indiqué. Le procédé était expéditif, mais l'imitation en était facile, et il était plus facile encore de copier ces bas-reliefs qui demandaient si peu de travail, et on ne s'en est pas fait faute.

Desiderio da Settignano, le délicat sculpteur des femmes et des

enfants, a traité ses madones d'après ce procédé. Vasari a reproché à Mino de Fiesole d'avoir abandonné l'étude de la nature pour suivre aveuglément la manière de son maître et de son ami. Elle ne laissa pas de faire fortune ailleurs cette manière, mais, à Florence, elle ne fut suivie par aucun artiste de quelque réputation, contemporain de ces deux



SAINT SÉBASTIEN, PAR DONATELLO.

(Bas-relief en bronze de la collection de M. Edouard André.)

maîtres; on ne la retrouve ni dans les œuvres des frères Rosellino, ni dans celles des deux Majano ou de Bernardo da Rovezzano; ils ont modelé des natures saines, des chairs abondantes; et si l'on remarque un très grand rapport entre les portraits que nous citons plus haut et les nombreuses madones de nos deux artistes, il faut seulement en conclure que Desiderio et Mino étaient des sculpteurs à la mode et qu'ils lui ont beaucoup sacrifié.

Quel est l'auteur du buste qui vient de nous occuper? C'est encore une question à résoudre. Est-il de Desiderio, dont il rappelle la manière? Cela n'est pas probable; le buste de Béatrix d'Aragon, qui ne porte pas son titre de reine, doit avoir été exécuté quelques années seulement avant son mariage, qui eut lieu en 1476, et Desiderio était mort douze ans auparavant.

Les œuvres du xve siècle sont vouées à l'anonymat; très peu sont signées; la production, si abondante alors, semble avoir été un besoin exclusif de toute préoccupation personnelle. Aujourd'hui on veut des noms, et c'est une manie de reporter toutes les œuvres quelque peu estimables d'une époque, aux trois ou quatre grands artistes qui la dominent, au risque de les compromettre dans l'opinion de ceux qui ne peuvent se reporter par la pensée aux grandes œuvres qui ont fait leur réputation, et c'est le plus grand nombre.

Pour les personnes sensées, un nom jeté au hasard ne saurait rien ajouter au mérite d'une œuvre d'art : celles qui entrent dans nos cabinets sont rarement assez développées pour que le maître ait pu y mettre une marque bien distincte de sa personnalité. Les bustes, par exemple, qui par leur nature doivent être une copie fidèle de la personne représentée, en sont plus dépourvus que les autres, surtout s'ils se bornent à la tête. Quelques maîtres seuls ont ce glorieux privilège de faire reconnaître l'ongle du lion dans les moindres fragments échappés de leurs mains. Il ne faut pas oublier aussi qu'à ces époques privilégiées une véritable armée d'artistes de talent, émules, auxiliaires, élèves ou imitateurs, manœuvraient sous les ordres des maîtres, et ont produit, seuls, des œuvres excellentes. Il faut apporter beaucoup de circonspection à mettre un nom sur les œuvres anonymes. C'est déjà beaucoup, dans bien des cas, de pouvoir déterminer avec certitude l'école à laquelle elles appartiennent.

La Foi, l'Espérance et la Charité, en marbre, de M. Courajod, ainsi qu'un autre bas-relief, reproduit page 157, quatre personnages assis, qui paraît représenter un épisode de la Vie de sainte Catherine de Sienne, appartiennent à l'école milanaise, ou, mieux, aux artistes qui ont travaillé à la chartreuse de Pavie. Trois figurines, placées dans l'une des vitrines de M. Gavet, la Vierge entre deux saints, sont aussi de cette école, qui se distingue par une manière de traiter les draperies d'une façon si heurtée et si éloignée de l'étude de la nature qu'on les prendrait pour des rochers. Un grand médaillon rond, une demi-figure de jeune

femme d'un sentiment exquis, exposé par M[me] la baronne Adolphe de Rothschild, et une figurine assise, la Foi, placée dans la vitrine n° 8, sont aussi de l'école milanaise, sans participer toutefois au parti pris choquant d'exécution que nous signalions plus haut.

Un bas-relief de marbre, Saint Georges et le Dragon, d'un grand caractère, exposé par M. Richard, vient de Gènes. Les sculptures de ce genre étaient placées d'ordinaire au-dessus de la porte d'un palais, et le sujet représenté indiquait que son propriétaire était un des régents de la fameuse banque de Saint-Georges.

La vitrine de M. Gustave Dreyfus, SALLE VII, contient un abrégé de la sculpture en bronze de la fin du XV[e] siècle et du commencement du suivant. Un grand bas-relief, Saint Jérôme au désert, est certainement de Bertoldi, élève de Donatello; il semble détaché d'une de ces tribunes de la basilique de Saint-Laurent, de Florence, où l'on sait que le maître et l'élève ont travaillé concurremment. Un bas-relief en bois, à M. Gavet, du plus charmant caractère, vitrine n° 4, est peut-être de Mantegna. Nous savons par des poésies du temps, faites à sa louange, qu'il n'était pas moins bon sculpteur que bon peintre. Tel est le charme des productions de cette époque, où l'artiste, tout à tous, ne dédaignant rien, prêtait son aide à toute chose; de façon qu'en présence d'un meuble distingué, d'un vase, d'une épée, on peut toujours les croire faits sous la direction ou sur les dessins d'un grand maître : nous savons que les robinets de la salle de bain de la duchesse de Milan avaient été dessinés par Léonard de Vinci.

Un grand bas-relief en bronze, d'Andrea Riccio, dans la vitrine de M. Dreyfus, nous arrêtera plus longtemps : les productions de ce grand artiste, honneur de la ville de Padoue, sont très caractérisées et faciles à reconnaître. Sa réputation est fondée principalement sur l'exécution du grand candélabre placé près du maître-autel de la basilique de Saint-Antoine de Padoue; mais ce candélabre, qui a quatre mètres de hauteur, peut être rangé parmi les monuments illustres de l'art italien, entre les portes de Ghiberti et les fonts baptismaux de la cathédrale de Sienne.

Padoue est la ville des bronzes, comme Florence est la ville des madones. Pendant près de deux siècles elle a eu le privilège de fabriquer les beaux candélabres, les vases, les coupes, les flambeaux, les encriers, les sonnettes, les bas-reliefs et les figurines de haut style qui forment aujourd'hui l'ornement de nos cabinets et de nos musées. On voulait alors

toutes ces choses ornées des plus gracieux caprices; elles couraient ainsi dans toutes les mains : l'art devenait chaque jour plus familier. C'était le véritable art industriel, qu'on nous pardonne ce mot, — il n'y a pas deux arts, — exercé par de grands artistes. Vingt noms connus se pré-



FIGURE D'ENFANT, PAR DONATELLO.

(Bronze de la collection de M. Eugène Piot.)

sentent à nous, que nous pourrions citer; nous n'en retiendrons juste que ce qui est nécessaire pour caractériser le genre des travaux padouans et en indiquer la descendance.

La belle fonte des bronzes, que nous appelons à cire perdue, a toujours été entourée de difficultés difficilement surmontées. La perfection a été tour à tour obtenue et perdue. L'exécution de la statue équestre

de Gattamelata par Donatello, à Padoue, paraît avoir été l'école où se sont formés les fondeurs padouans; non que l'illustre Florentin ait été un grand maître en ce genre, mais il paraît avoir trouvé, à Padoue, des auxiliaires attentifs qui l'ont porté après lui à un très haut degré de perfection.

Son élève Bartolommeo Vellano ou Bellano est le premier en date.



FIGURE D'ENFANT, PAR DONATELLO.

(Bronze de la collection de M. Eugène Piot.)

Il a exécuté de grands travaux aujourd'hui dispersés, mais dont on conserve de précieux fragments à Padoue et à Venise. Il paraît n'avoir pas fait grand cas de l'art de la perspective dans la composition des bas-reliefs; peut-être avait-il raison. Ses compositions sont un peu confuses. Un petit bas-relief, placé dans la vitrine n° 8, l'Évanouissement de la Vierge, donne une idée très exacte de sa manière. On a de lui d'autres

ouvrages du même genre et des médailles de Paul II, un pape du xv[e] siècle, grand amateur de pierres gravées, pour lequel il a beaucoup travaillé. Vellano mourut presque centenaire, à la fin du siècle; Andrea Riccio, son élève, qui devait porter si haut la réputation des fondeurs padouans, est son meilleur ouvrage.

A l'époque de Vellano, deux influences contraires partageaient les artistes de Padoue : celle de Donatello, qui représentait le sentiment moderne, et celle du vieux Squarcione, qui tenait pour l'imitation de l'antique. C'était alors une nouveauté; inutile de dire celle qui l'emporta sur l'autre.

Mantegna et Riccio tenaient pour l'antiquité. Leur manière de l'interpréter était mêlée de beaucoup de sentiment personnel. Leurs ouvrages, où les deux influences se confondent, ont encore beaucoup de charme aujourd'hui, mais ils n'en marquent pas moins l'introduction d'un élément étranger. Il est intéressant de constater que cette introduction de l'archéologie dans l'art moderne n'est pas venue, comme on pourrait le croire, du midi de l'Italie, qui fut un des sièges importants de l'art antique, mais du nord. La grande personnalité de Michel-Ange, seule, y posa une digue momentanée.

Riccio est parfaitement représenté à notre Exposition par une figure d'Arion, placée dans la vitrine de M. Davillier, et par une figurine équestre que l'on trouvera parmi les bronzes de la salle de M. Spitzer : deux petites œuvres d'un grand style. La première de ces figures est couverte d'une sorte d'armure collante qui a la plus grande ressemblance avec celle d'un personnage placé à droite, dans le beau tableau de Mantegna, connu sous le nom de la Vierge de la Victoire, qui est au Musée du Louvre. Nous croyons l'Arion de Riccio, mais il pourrait aussi bien être de Mantegna. Nous rappelions plus haut qu'il avait fait de la sculpture; un historien padouan contemporain ne confirme pas seulement le fait, il ajoute qu'il avait fondu lui-même le buste qui plus tard orna son tombeau : cet art était devenu endémique à Padoue.

Trois bas-reliefs, une Adoration des mages dans la vitrine n° 7, une Mise au tombeau et un Évanouissement de la Vierge, placés dans celle de M. Gustave Dreyfus, nous donnent une très belle idée du talent de Riccio. On peut remarquer, dans le dernier de ces bronzes, d'une composition un peu touffue, une figure portant un vase, qui indique la nature et la forme des beaux objets de ce genre, si rares aujourd'hui, qui sortaient de son atelier. Un Satyre assis tenant un vase, dans la

vitrine n° 8, est aussi de Riccio ; la grande coupe et la clochette voisine du satyre peuvent aussi lui être attribuées.

Francesco Collas, à qui on doit la base du grand candélabre de Riccio, était contemporain du maître, dont il complétait l'œuvre. Il avait pour spécialité les chevaux marins, les griffons et les harpies qui se jouent agréablement dans des rinceaux de feuillages de style antique. C'est peut-être à lui qu'il faut attribuer un enfant monté sur un escargot, qu'il faut aller chercher dans le bas de la vitrine n° 5, de la collection de M. Basilewski. C'est une délicieuse composition, pleine de charme et de fantaisie dans sa laideur difforme :

> D'un pinceau délicat l'artifice agréable,
> Du plus affreux objet fait un objet aimable.

C'est avec plaisir que nous saisissons, à notre tour, l'occasion de citer cette riche collection. M. Basilewsky est un amateur de la vieille roche, partagé entre le XVIe siècle des émaux de Limoges et des faïences italiennes, et les splendeurs de l'orfèvrerie du moyen âge ; il n'a pas encore donné droit de cité, dans sa galerie, aux marbres et aux productions d'un art élevé, mais cela viendra.

Le Mosca est aussi un artiste de la première moitié du XVIe siècle. L'histoire a conservé le souvenir d'une Vénus sortant de sa coquille, exécutée par lui, que nous croyons reconnaître dans un bronze superbe de la vitrine n° 4, de M. Émile Gavet. Le Mosca, engagé au service du roi de Pologne Sigismond Ier, en 1530, n'est jamais revenu dans sa patrie.

Tiziano Minio, autre artiste d'une belle renommée, paraît avoir rajeuni, vers le milieu du XVIe siècle, tout ce petit monde des faunes et des faunesses, qui gambade autour des encriers-porte-lumières, que l'on rencontre un peu partout.

Nous pourrions citer encore d'autres noms d'artistes fondeurs padouans, qui nous conduiraient jusqu'à Tiziano Aspetti, qui touche à la fin du siècle, mais le manque de monuments assez caractérisés pour leur être attribués nous arrête.

C'est à Tiziano Aspetti, petit neveu du grand Titien, que l'on peut donner deux grandes figures d'hommes nus, montés sur des panthères, placées au milieu de la SALLE VII. Ces bronzes, un peu frustes, appartiennent à M. Adolphe de Rothschild ; on me dit qu'ils ont été attribués à Michel-Ange Buonarroti ; c'est une erreur un peu forte, mais l'illustre

amateur a bien d'autres objets charmants et mieux réussis pour s'en consoler.

Les beaux marteaux de porte exposés par MM. Armand, Antiq et Fould, sont des bronzes vénitiens.

La SALLE VII, dont nous ne sortons pas, ne doit pas nous faire oublier d'autres bronzes placés dans la salle voisine. Sans vouloir les nommer tous, il faut cependant nous arrêter aux plus importants. Rien, dans tout ce que nous venons de passer en revue, n'est plus précieux qu'un petit bronze placé dans la vitrine de M. Gustave de Rothschild : une figurine de jeune femme assise, à moitié nue, dorée en partie, du plus pur style italien. On reste émerveillé, en l'examinant avec soin, de rencontrer tant de grâces et de perfections réunies dans un aussi petit objet. Elle est donnée au XVIe siècle, mais je la crois plus ancienne. La même vitrine contient encore cinq ou six figurines, hautes de huit ou dix pouces, d'ivoire et de bois, allemandes ou françaises, de la plus rare qualité. Pour ne pas sortir des bronzes, nous ne désignerons nominativement qu'une belle lampe du XVe siècle, couverte de petits bas-reliefs, célèbre depuis longtemps, souvent publiée et attribuée à Donatello; et dans le voisinage, Hercule terrassant l'hydre de Lerne; et Persée tuant le monstre qui devait dévorer Andromède : deux belles figures faisant pendant, du même amateur.

Un buste de bronze, d'un modelé très précis, de la fin du XVIe siècle, exposé par M. Gérome, est florentin. Il présente cette particularité d'être une restitution faite à trois cents ans de distance d'un personnage célèbre du XIIIe siècle. Un buste d'Alessandro Vittoria est un spécimen distingué des œuvres recherchées du grand artiste vénitien. Dans la même salle est placée une belle répétition d'une tête de Michel-Ange Buonarroti, que nous retrouverons dans un instant, qui appartient à M. Maurice Cottier.

Un buste de marbre blanc, ou pour mieux dire la partie supérieure d'une statue, la tête et les épaules nues, placé dans un des angles de la SALLE VII, a beaucoup attiré l'attention des visiteurs. La tête, très jeune, fortement infléchie et comme renversée sur l'épaule droite, n'indique nullement la douleur, mais bien plutôt un mouvement de nonchalance voluptueuse qui rappelle celui de la tête de la Stratonice de M. Ingres. Est-ce une jeune femme, est-ce un jeune homme? Je ne saurais le dire. Ce qui est certain, c'est que c'est l'apparence de la jeunesse dans sa fleur. Ce qui frappe surtout, dans ce marbre, c'est l'heureuse distribution de

l'ombre et de la lumière qui se jouent dans l'orbite profondément creusé de l'œil, et dans la cavité de la bouche, légèrement entr'ouverte, dont la lèvre supérieure est proéminente. L'œuvre est conçue dans le sentiment moderne des premières années du XVIe siècle, mais ce n'est



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR MINO DE FIESOLE.

(Bas-relief en marbre de la collection de M. Gavet.)

qu'une ébauche, et voilà ce qui fait son succès. Une ébauche bien construite prête à l'imagination, qui la complète par la pensée, et l'impression qu'on en reçoit est d'autant plus vive que ce qui nous charme et ce que nous voyons est en partie notre ouvrage. On ne raisonne pas avec ces sortes d'impressions.

Pour nous, le marbre en question n'est qu'une œuvre non terminée

que l'artiste a dû abandonner peut-être, parce qu'il avait, du premier coup, creusé trop profondément l'orbite de l'œil gauche, et qu'au moment de le terminer, il n'a plus trouvé de matière pour le modeler définitivement. L'effet qu'il produit n'en est pas moins très réel. Les artistes de l'antiquité ont bien connu toute la magie de l'œil enfoncé sous l'arcade sourcilière et de l'ombre portée de la lèvre supérieure sur la bouche, qui contribuent à donner une âme à la figure.

Ce marbre intéressant a été exposé par M. Goldschmit.

M. Frédéric Spitzer soutient vaillamment, parmi nous, l'honneur du pavillon de la sculpture italienne, par l'exposition de dix-huit bas-reliefs de marbre blanc, formant un ensemble décoratif de la plus grande beauté. Ils sont parfaitement disposés, sur les deux parois qui se présentent à la vue du spectateur, dans la vaste salle qu'il a remplie de beaucoup d'autres objets précieux. Seize de ces bas-reliefs sont de larges frises couvertes d'une ornementation d'un grand goût. Sur l'une d'elles, dans un cartouche, est placée une petite inscription de style lapidaire :

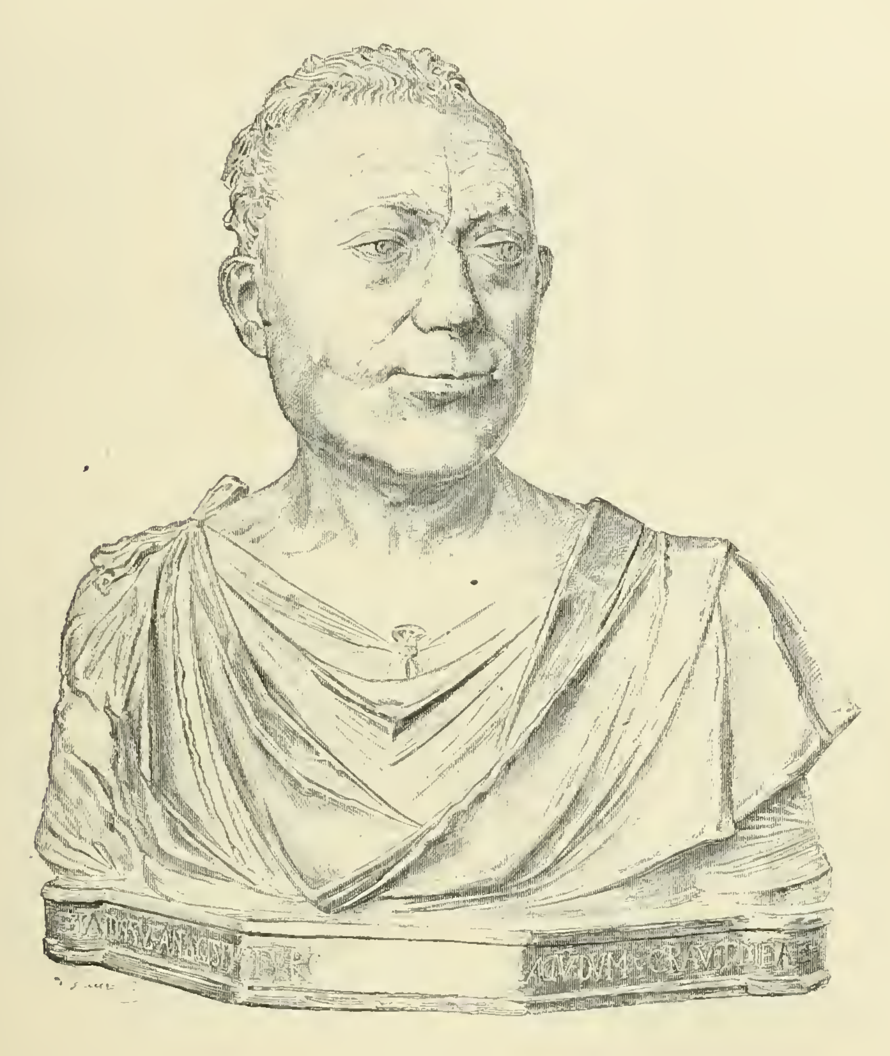
A PARTV.VIR.
M.D.VIII.ALF.D.
III.HOC.SIBI.OCII.
ET.QVIETIS.
ERGO.COND.

Les deux autres, de plus grandes dimensions, contiennent des sujets dont l'explication ne présente pas de difficultés si l'on tient compte des *loisirs de la paix* indiqués dans l'inscription que nous venons de rapporter. Le bas-relief placé à gauche représente une forge; un homme très barbu, un dieu, Vulcain peut-être, est assis sur une enclume; il tient d'une main un long marteau, et vient de façonner, avec un aide placé derrière lui, un fer, qu'un troisième personnage plonge dans un grand vase plein d'eau; à en juger par d'autres fers placés à ses pieds, ce ne peut être qu'un soc de charrue. Dans l'angle de droite, à terre, est reléguée une armure sur laquelle un aigle se pose.

Vulcain ne forge plus des armes, mais des instruments de paix.

Le sujet de l'autre bas-relief est très imprévu, surtout si l'on se reporte à la date de son exécution. C'est la représentation, sans la moindre incertitude, de la dispute de Neptune et de Minerve, pour la possession de l'Attique, en présence d'Erichthonius; sujet célèbre traité par Phidias sur le fronton méridional du Parthénon, à l'acropole d'Athènes, qui est aujourd'hui perdu. Minerve, gardienne des forte-

resses et des États, est parfaitement caractérisée par l'olivier planté près d'elle et sur lequel est placée la chouette, son oiseau favori ; elle tient entre ses mains un rameau qui annonce la paix. Neptune a près



BUSTE DE DIETISALVI NERONI, PAR MINO DE FIESOLE (1464).

(Marbre de la collection de M. G. Dreyfus.)

de lui un cheval. Le jeune homme assis, Erichthonius, serait une personnification du duc de Ferrare.

On ne saurait certes venir de plus loin, ni d'un meilleur lieu. Observons que le mythe représenté ici est tout à fait en dehors du cadre des connaissances mythologiques d'alors, principalement puisées dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

Toutes les figures de ces deux bas-reliefs sont nues, à l'exception naturellement de celle de Minerve. L'exécution de ce grand travail est excessivement soignée dans tous ses détails, sans sécheresse, et trahit une main exercée. Il est conçu dans un sentiment tout à fait moderne, c'est-à-dire sans aucune préoccupation des œuvres de l'antiquité.

Ces bas-reliefs ont appartenu autrefois au comte d'Espagne, un amateur d'il y a quarante ans. Ils les avait rapportés d'Italie; ils proviennent de l'atrium d'un belvédère du palais de Sassuolo, dans les environs de Modène, et ils ont été faits pour Alphonse d'Este, troisième duc de Ferrare, ce qui ressort de l'inscription citée plus haut.

L'époque de 1508, assignée comme date de leur exécution, était effectivement une époque heureuse pour Ferrare et son Duc. En aidant le pape Jules II, de la façon la plus efficace, à assurer sa domination sur la ville de Bologne, le duc Alphonse avait acquis, pour lui-même, une sécurité qui n'était jamais très complète pour les grands vassaux de l'Église. Il avait conquis dans cette petite guerre ce même Sassuolo qu'il faisait orner, sur les princes de Pio Carpi, alliés des Bentivoglio. La duchesse sa femme, la célèbre Lucrèce Borgia, avait reconquis l'estime et recevait les hommages des Italiens les plus illustres; elle venait de lui donner le fils qui lui a succédé plus tard. Mais qui peut prévoir le lendemain? Le duc commandait à l'artiste de célébrer les loisirs de la paix, et l'on était à la veille de la guerre dite de la Ligue de Cambrai, qui devait mettre l'Italie en feu, et lui faire courir bien d'autres dangers à lui-même.

L'auteur des bas-reliefs de Sassuolo n'est pas connu. Dans les recherches sur les arts, faites pendant ces dernières années, à Ferrare et à Modène; dans le dépouillement des archives de la maison d'Este, qui a fait l'objet des belles publications du marquis Campori, je n'ai rien trouvé qui fût relatif à une œuvre d'art qui assurerait à elle seule la réputation d'un artiste. On les attribuées à Alphonse Cittadella, de Ferrare, et Antonio Lombardo, de Venise. Je n'y vois nulle probabilité. Alphonse Cittadella n'était qu'un simple plasticateur travaillant le stuc et la terre; le style d'Antonio Lombardo, très caractérisé et bien connu par ses nombreux travaux, n'a aucune analogie avec celui des marbres de Sassuolo. Si j'avais une opinion à émettre, je les donnerais de préférence à Andrea Contucci del Monte san Savino. Cette attribution ne m'est suggérée que par la très grande conformité du style des bas-reliefs de Sassuolo avec celui des célèbres ouvrages de cet artiste, réputés

surtout par la beauté de leur ornementation. Andrea Contucci fut un artiste voyageur : on sait qu'il passa les sept dernières années du xve siècle au service du roi de Portugal. On ne revenait alors de ces pays que par mer; ce n'est qu'une hypothèse, mais on en vu de plus



BÉATRIX D'ARAGON, MARBRE DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. Gustave Dreyfus.)

hasardées; qui sait si quelque coup de mer ne l'a pas jeté un jour sur les rivages de l'Attique, et si notre bas-relief de la dispute de Minerve n'est pas un ressouvenir du fronton de Phidias, qu'il a pu voir dans toute son intégrité?

La tête de bronze, portrait de Michel-Ange Buonarroti, exposée dans la vitrine n° 8 de la SALLE VII, nous ramène au xvie siècle, dont la dispute de Neptune et de Minerve nous a fort éloigné.

Nous en donnons ici le dessin.

La tête est légèrement inclinée vers l'épaule gauche; un très grand sentiment de la réalité est répandu dans son ensemble, et quelques parties, celles qui entourent les yeux, par exemple, sont d'une précision de détails et d'une morbidesse de touche qui ne laissent point douter un instant de la présence du modèle vivant au moment où le portrait a été exécuté. Le bronze, en lui-même, est sorti du moule avec l'apparence de la cire sur laquelle il a été coulé, et il en est sorti sans avoir besoin de retouches, circonstance fort rare.

L'intérêt que nous lui portons nous a fait rechercher ce qui pouvait nous renseigner sur son auteur et sur son origine; rien de ce qui touche un si grand artiste n'est indifférent, on nous pardonnera de nous y arrêter un instant. L'auteur de la belle publication des lettres de Michel-Ange Buonarroti, M. Gaetano Milanesi, a bien voulu nous communiquer un document très court, mais très explicite et qui ne laisse presque plus rien à désirer sur ce sujet. Nous le ferons précéder de quelques détails nouveaux et nécessaires.

Pendant la dernière période de sa vie, après la mort d'Urbano, Michel-Ange avait auprès de lui, comme serviteur, Antonio del Franceze. Son nom indique son origine. Il est peu connu et paraît n'avoir pas été sympathique aux derniers amis de l'illustre maître. Michel-Ange recherchait la solitude; peut-être secondait-il son désir, avec trop de sollicitude, à leur gré, en les éloignant. Il n'est que très rarement fait mention de lui. Le serviteur d'un artiste, à cette époque, en Italie, était le compagnon de sa vie privée, celui sur lequel il se déchargeait des affaires de détail; un aide et un auxiliaire de ses travaux. Lorsque l'artiste était célibataire, la famille du serviteur devenait celle de son maître, et sa femme dirigeait sa maison. Telle fut la position d'Antonio, pendant vingt ans, auprès de Michel-Ange, et il y a lieu de s'étonner qu'il ne soit cité qu'une fois par Vasari. Urbano était sculpteur, Antonio aussi devait être artiste; son père, célèbre menuisier, nous dirions ébéniste, avait travaillé pendant longtemps, sous la direction de Michel-Ange, à l'exécution du petit modèle en bois de la coupole de Saint-Pierre de Rome, qui devait servir, en cas de mort, à l'achèvement, *ne varietur*, du monument. A la mort de son maître, Antonio paraît avoir hérité d'une partie de ce qu'il possédait à Rome, tout au moins de ce qui garnissait sa maison et son atelier, et plus précisément de son buste de bronze, qui est resté inconnu, même de Lionardo Buonarroti, qui avait un très vif désir de posséder un buste de son grand parent.

En 1570, six ans après la mort de Michel-Ange, le duc d'Urbin, qui en avait entendu parler, le fit demander par son ambassadeur à Rome; il reçut d'Antonio del Franceze la réponse suivante, qui a été trouvée parmi les papiers de la maison della Rovere, conservés dans l'*Archivio centrale* de Toscane. Nous n'en donnons qu'un fragment que nous traduisons littéralement :

« *La tête* pour laquelle Votre Altesse me fait écrire, est le vrai portrait de Michel-Ange Buonarroti, mon ancien maître. Elle est de bronze, dessinée par lui-même. Je la possède ici à Rome, et j'en fais présent à Votre Excellence. J'ai déjà dit à son ambassadeur de l'envoyer chercher et de prendre soin de la lui envoyer, la suppliant de vouloir bien l'accepter avec un plaisir égal à celui que j'ai de la lui offrir. — Je pense que je ne pouvais la dédier à une personne plus digne de la posséder[1]. »

Ce que ce portrait est devenu depuis le XVIe siècle jusqu'à son entrée en France, c'est ce que nous ne saurions dire. Il était de nouveau retombé dans l'oubli, après avoir servi de prototype aux quelques bustes que nous connaissons. Contentons-nous d'observer ici, pour tirer notre bronze hors de pair, qu'il ne s'agit, dans la lettre que nous venons de citer, que d'une simple tête; qu'elle a été surmoulée plusieurs fois, mais que, chaque fois, le plus souvent défigurée, on l'a plantée, penchée en avant, sur des épaules ou sur une partie de vêtements qui l'amplifient et en forment un buste.

S'il fallait en croire un journal de Milan, les Italiens hésitent à reconnaître dans notre tête l'image même de Michel-Ange. Ils en trouvent la physionomie triste, *piagnucolosa,* peu en rapport avec son caractère sauvage, prompt à la répartie, bouillant d'indignation contre la scélératesse des puissants, etc., etc.; il y a des gens qui ne peuvent se figurer les grands hommes que véritablement hauts de taille, avec des airs de matamore. C'est tout le contraire qui est vrai : il n'y a de fier que leur génie.

Nous avons la tête, esquissons le reste de sa figure : Michel-Ange était, sinon petit, tout au moins d'une taille moyenne; ses épaules étaient

Di Roma li 26 d'agosto 1570.

1. ... La testa, della quale V. E. mi fa scrivere ne l'amorevolissima sua, è il vero ritratto di Michelagnolo Bonarote, gia mio padrone, et è di bronzo, designato da lui proprio, la quale io tengo qui in Roma, e ne faccio presente a V. E. Egià he detto al suo ambasciatore che mandi per essa et procura di mandargliela, supplicandola si degni d'accettarla volontieri come volontieri io gliela dono, giudicando che a piu degna persona io non la potevo dedicare.

larges et bien proportionnées pour le reste du corps; sa tête était relativement petite; ses yeux également petits, de couleur cornée, dit Vasari, semés de petits points jaunes ou bleuâtres; les cils rares; le nez écrasé, on sait dans quelles circonstances; la lèvre supérieure mince, celle de dessous un peu saillante; les cheveux noirs et, jusque dans l'âge le plus avancé, légèrement bouclés, comme on le voit dans notre tête; enfin sa barbe également noire, mêlée de poils blancs, était peu fournie et fourchue à l'extrémité du menton. Sous cette écorce, qui est loin d'être séduisante, se cachait, on le sait, l'âme du plus grand artiste des temps modernes.

Notre exposition rétrospective de sculpture italienne est intéressante, les œuvres s'y présentent en assez grand nombre, mais elle est loin de donner une idée des richesses du même ordre que renferment les collections parisiennes. Avec un peu plus de diligence et de soin, ses organisateurs eussent pu nous montrer beaucoup d'autres merveilles; vingt cabinets, et des meilleurs, n'y ont point pris part. Nous citerons, par exemple, ceux de M. Rattier et de M. Thiers. Le premier possède le plus délicieux des marbres italiens du xve siècle, et l'autre est bien riche d'œuvres brillantes de la même époque, dont l'illustre homme d'État était fier, qui, si elles eussent été demandées, n'auraient certes pas été refusées, et que le public eût saluées avec grand plaisir.

On a beaucoup exagéré l'influence de la Renaissance italienne sur l'art français du xvie siècle, en tant qu'elle ait modifié son originalité; et nous éprouvons le besoin de nous en expliquer d'une façon sommaire, avant de passer en revue les productions françaises de notre exposition rétrospective. L'art français est le grand art du Moyen Age; il doit, en grande partie, cette supériorité à la puissante unité de la nation qui, multipliant ses forces, lui permettait de conduire à bien de vastes et dispendieuses entreprises.

C'est à l'Italie que revient la gloire de la Renaissance. Elle occupait le sol même de l'antiquité classique; son histoire était la sienne; elle en parlait la langue, et nul ne pouvait mieux qu'elle raviver les traditions et retrouver les sources où devait se retremper le génie de la race latine. L'Italie avait en outre l'avantage de posséder une littérature supérieure : Dante et Pétrarque ont précédé Michel-Ange et Raphaël, comme Homère et Pindare avaient précédé Phidias et Ictinus. En France, nous bâtissions un peu comme nous écrivions; nos cathédrales gothiques sont souvent diffuses et touffues comme des romans de che-

valerie de cinquante mille vers, mais combien de choses charmantes encore dans ce fouillis?

Lorsque la France ressaisit, vers le milieu du XVIe siècle, une supériorité incontestable au point de vue esthétique et une influence en Europe qui s'est continuée jusqu'à la fin du siècle dernier, elle ne fut redevable à l'Italie que de l'exemple. Il ne faut pas en diminuer l'importance : notre style s'en est trouvé singulièrement agrandi; les mœurs, je veux dire le dessin, y a gagné en élégance, mais nous n'avons rien



BAS-RELIEF EN MARBRE (ÉCOLE MILANAISE DU XVe SIÈCLE).

(Collection de M. Châtel.)

copié; la saveur, le goût de terroir, l'originalité, sont restés tout entiers. Nous n'avions à emprunter à l'Italie ni des orfèvres, ni des sculpteurs, ni des architectes; nous ne manquions même pas parmi nous d'antiquaires et de commentateurs de Vitruve étudiant l'art classique et cherchant à s'en assimiler les principes[1]. Si on ouvre le beau livre de

1. Geoffroy Tory, dans son *Champ Fleury,* fait à plusieurs reprises l'éloge d'un artiste français du XVe siècle, Simon Hayneufve. « Le dit maistre Simon, dit-il, est le plus grand et excellent ouvrier en architecture antique que je sache vivant. Il est homme d'esglise et de bonne vie, aimable et serviable à tous, en deseings et pourtraicts au vray antique, lesquels il faict si bons que si Vitruve et Léon Baptiste Albert vivoient, ilz lui doneroient la palme par-dessus tous ceulx de deza les monts. » Geoffroy Tory était un très bon juge, il connaissait bien l'Italie et avait publié en 1514 une édition du livre de L. B. Alberti, *De Re edificatoria.*

Un Epitome de Vitruve a paru en français, in-4°, orné de figures, chez Simon de Colines

Ducerceau, intitulé *Les plus Excellents bâtiments de France,* superbe document de la valeur des artistes français du xvi[e] siècle, on n'y trouvera pas l'ombre d'une réminiscence étrangère dans les trente demeures vraiment royales qui y sont analysées par un crayon amoureux de son sujet. Et il n'y avait certes aucune nation qui pût en présenter d'aussi belles et en si grand nombre. Notre vieux Louvre, le plus beau morceau d'architecture civile qu'on puisse voir en Europe, est aussi le plus original. La langue que parle ce bel ouvrage est classique sans doute, c'est-à-dire que ses proportions sont excellentes, et que la distribution de ses détails est harmonieuse, mais son discours est bien français.

En quoi Jean Goujon, Cousin et Germain Pilon procèdent-ils de la sculpture italienne, qui en était réduite, au moment où ils florissaient, à l'Ammanato et à Jean Bologne? N'avaient-ils pas de qui tenir dans le passé glorieux des artistes français, qui avaient peuplé la seule cathédrale de Chartres de plus de trois mille statues, et semé, pour ainsi dire, la France de superbes monuments sépulcraux, à partir du tombeau de Philippe le Hardi, qui est de l'année 1405, jusqu'à celui du cardinal d'Amboise, de la cathédrale de Rouen, terminé en 1525. Notre activité avait été considérable pendant tout le xv[e] siècle.

Lorsque des artistes étrangers séjournaient longtemps en France, bien loin de nous modifier c'est eux qui étaient absorbés; ils y perdaient rapidement leur originalité native. Le sculpteur Paul Ponce Trébati en est un bel exemple : qui reconnaîtrait un artiste florentin dans l'auteur du tombeau de Charles de Magny, qui est au Musée du Louvre?

Le groupe d'artistes que l'on désigne sous le nom d'*École de Fontainebleau,* atelier très restreint, renfermé dans cette résidence royale, est une autre preuve de cette impuissance; il n'a produit que des œuvres où les deux influences française et italienne se mêlent et s'équilibrent, aussi éloignées du style de l'une que du génie de l'autre. Et il devait nécessairement en être ainsi. Le génie français, *sui generis,* si l'on veut, était par sa nature beaucoup trop compact et trop robuste pour subir une altération sensible du contact de quelques individualités que la mode ou un talent réel pouvait attirer parmi nous.

en 1539. — Guillaume Philandrier, dédiait à François I[er], en 1545, un commentaire estimé de Vitruve. Philandrier était un architecte attaché au cardinal Georges d'Armagnac. — En 1547, Jean Goujon ajoutait un chapitre à la traduction de Vitruve de Jean Martin; — et en 1556, Dominique Bertin, que nous avons déjà cité, mettait au jour un Épitome beaucoup plus ample du même Vitruve et un Commentaire des trois premiers livres.

EX[illegible] UNIVER[illegible] 1878



JACOPO DE BARBAR[illegible] INV. [illegible] LE RA[illegible]

[illegible]RPH[illegible] EURYDICE

Bas-relief en bronze de la collection de Mr Gustave Dreyfus

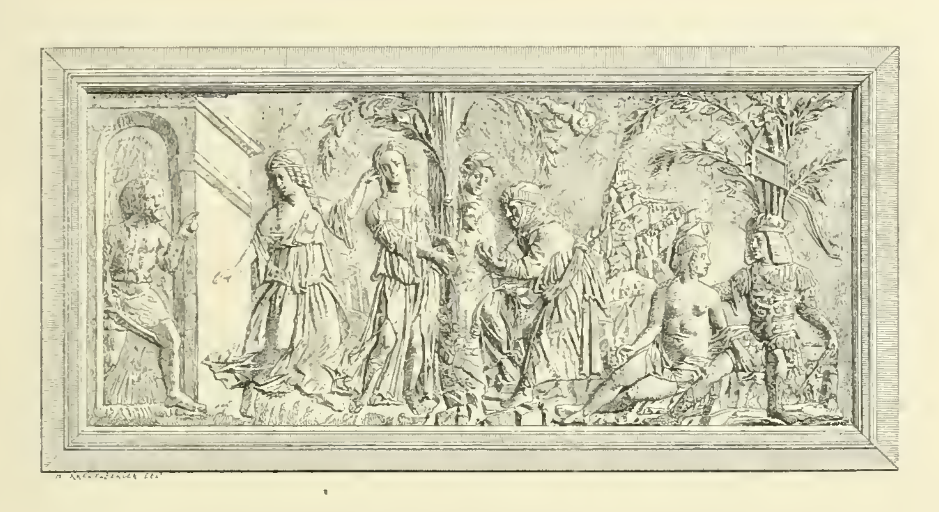
[illegible]ette des Beaux Arts

A. [illegible] Imp.



Au lieu d'en appeler aux souvenirs de nos lecteurs, nous aurions préféré mettre sous leurs yeux quelques belles œuvres françaises du XVIe siècle, mais elles sont rares, en dehors des Musées et des monuments publics. Dans la revue des productions françaises, en petit nombre, qui se rattachent à cette époque, nous suivrons progressivement l'ordre des salles où elles sont exposées.

Dans la SALLE III, qui renferme les antiquités de M. Julien Gréau, est placé un grand bas-relief d'albâtre, la *Mort de la Vierge*, d'une belle ordonnance et d'une très grande richesse de composition. La scène ne



BAS-RELIEF EN BOIS (STYLE ITALIEN DU XVe SIÈCLE).

(Collection de M. Gavet.)

comporte pas moins de quatorze personnages, de très haut relief, qui entourent le lit où la mère du Sauveur est couchée. La pierre est fouillée avec beaucoup de soin et de patience; derrière les personnages règne une sorte de galerie en perspective; le lit, entouré de ses draperies, est en forte saillie sur le reste. Tous ces soins de mise en scène ne nuisent en rien à l'élégance des personnages qui l'animent, au caractère des figures et au beau jet des draperies. Ce bas-relief, exécuté en 1579, par François Gentil, pour la cathédrale de Troyes, était rehaussé de dorures et peint en partie, comme d'autres ouvrages d'albâtre de la même époque. Les mutilations inévitables que le temps a apportées à ces sortes d'objets, ne lui enlèvent en rien de son beau caractère artistique. Non loin de là une figure assise, un père de l'Église, saint Gregoire lisant, est enveloppé

de draperies d'un très beau mouvement, et dans la salle suivante une figurine, aussi de pierre calcaire, la Foi, exposée par le même amateur et d'une exécution très délicate, appartient comme les précédentes à l'école champenoise.

A cette époque l'art français avait plusieurs centres de production, comme Tours, Nantes, Lyon, Rouen, etc.; Paris n'était qu'un centre commercial. Les artistes ne quittaient pas leur pays natal, ils y maintenaient leurs ateliers, satisfaisaient aux besoins de la province, et exécutaient là les travaux que leur célébrité leur attirait des pays voisins. Cette dispersion était commandée par le grand nombre de monuments dont notre pays était couvert et par les travaux que les grands seigneurs faisaient exécuter; mais cette dispersion fut aussi une des causes de la notoriété moindre des travaux de ces artistes, qui, groupés dans un centre unique, eussent brillé d'un plus grand éclat. Une tête de femme, de marbre, exposée dans la même salle par M. Dufay, provient d'une statue couchée sur un tombeau. Elle ne manque pas de charme, mais le modelé en est encore très incertain et sent le Moyen Age auquel elle appartient.

La SALLE V, si bien remplie par la collection de M. Basilewski, a deux petites statuettes de *pleureurs,* en marbre, assez semblables à celles qui entourent le tombeau de Philippe le Hardi, dont on peut voir une très belle suite photographiée sous le péristyle à l'entrée de la galerie. Ces figures, d'un art vraiment merveilleux, — je parle de celles du tombeau de Philippe le Hardi, — et de la plus grande originalité, ont servi de types pour la décoration d'un grand nombre d'autres monuments du même genre dont il ne nous reste plus guère aujourd'hui que le souvenir.

Les meubles, crédences, bahuts, stalles et retables de la collection Basilewski sont d'une grande richesse. Il serait trop long de les analyser tous avec le soin qu'ils méritent. Nous nous arrêterons cependant à sa belle crédence du temps de François Ier, qui présente un abrégé charmant de l'architecture familière de cette époque, riche de détails et aimant à se couvrir de bas-reliefs. La partie qui contient les tiroirs forme une sorte de sylobate sur lequel s'élève le corps du meuble, qui est couronné par un dossier de forme carrée, qui lui sert d'entablement ou mieux d'attique. L'ensemble est robuste, un peu trapu, mais les pilastres sont ornés de montants d'ornements élégants et légers, et dans les frises se jouent des enfants du meilleur style. Ces frises sont même la partie la plus distinguée du meuble. Le reste est couvert de bas-reliefs. Particularité curieuse,

on reconnaît très bien, dans l'un des personnages les mieux placés, la tête si caractérisée de François Ier. C'est une familiarité dont usaient souvent les artistes attachés au souverain, comme on peut en voir un autre exemple dans l'un des grands émaux, de Léonard Limousin, exposés dans la galerie d'Apollon au musée du Louvre. Le meuble de M. Basilewsky est de tout point le roi des meubles; on dit qu'il a coûté très cher, mais c'est un détail. Tout près, une stalle et un grand coffre sont de la même époque.

Parmi les œuvres italiennes de la SALLE VII, on trouve, dans la vitrine



MISE AU TOMBEAU, PAR ANDREA RICCIO.

(Bas-relief en bronze de la collection de M. G. Dreyfus.)

n° 10, une figurine de marbre, dans sa niche de bois doré et peint, de la collection de M. Bonnaffé. La base et le couronnement, en tourelle, de cette niche, forment avec sa figure un très gracieux ensemble.

Dans la SALLE VIII, un dessus de porte de forme semi-circulaire, de bois sculpté, de la collection de M. Edmond Foulc, est une des œuvres qui font le plus d'honneur à l'école française. Ce n'est qu'un fragment, mais il est excellent et la date qu'il porte, 1518, ajoute à sa signification. La lunette est remplie par deux enfants dont les corps se terminent en rinceaux de feuillage, d'un modelé robuste et d'un grand caractère. Sur le linteau est placée l'inscription : POVR LA FOY.

Dans la SALLE X, dans le voisinage d'un coffre normand, d'un grand style, exposé par M. Maillet du Boullay, est placé le couvercle d'un font baptismal, de l'église Saint-Romain, de Rouen, qui est une véritable merveille de sculpture en bois. Il est en forme de dôme, surmonté d'une lanterne à jour dont le couronnement est soutenu par quatre colonnettes. Le dôme lui-même est divisé en huit compartiments par de fortes nervures qui descendent du sommet et forment autant de cadres où sont disposées diverses scènes de la Passion, depuis la prise de Jésus au jardin des Oliviers jusqu'à la mise au tombeau. Dans la lanterne, le Christ sort de son sépulcre au milieu de quatre soldats effarés par le miracle. La composition est ingénieuse, le couronnement est d'une disposition très pittoresque; mais on ne saurait rendre qu'avec le crayon l'extrême élégance des figurines, des bas-reliefs et la distinction des détails d'architecture qui rappellent quelques-uns des plus jolis motifs de l'église Saint-Eustache de Paris. Il serait fort intéressant de savoir le nom d'un artiste d'aussi grand goût.

La SALLE XII contient, entre autres sculptures, une tête de Henri II, marbre qui rappelle le beau buste de Jean Goujon, du Musée du Louvre; mais ce n'est qu'une tête. Elle appartient à M. de La Renaudière.

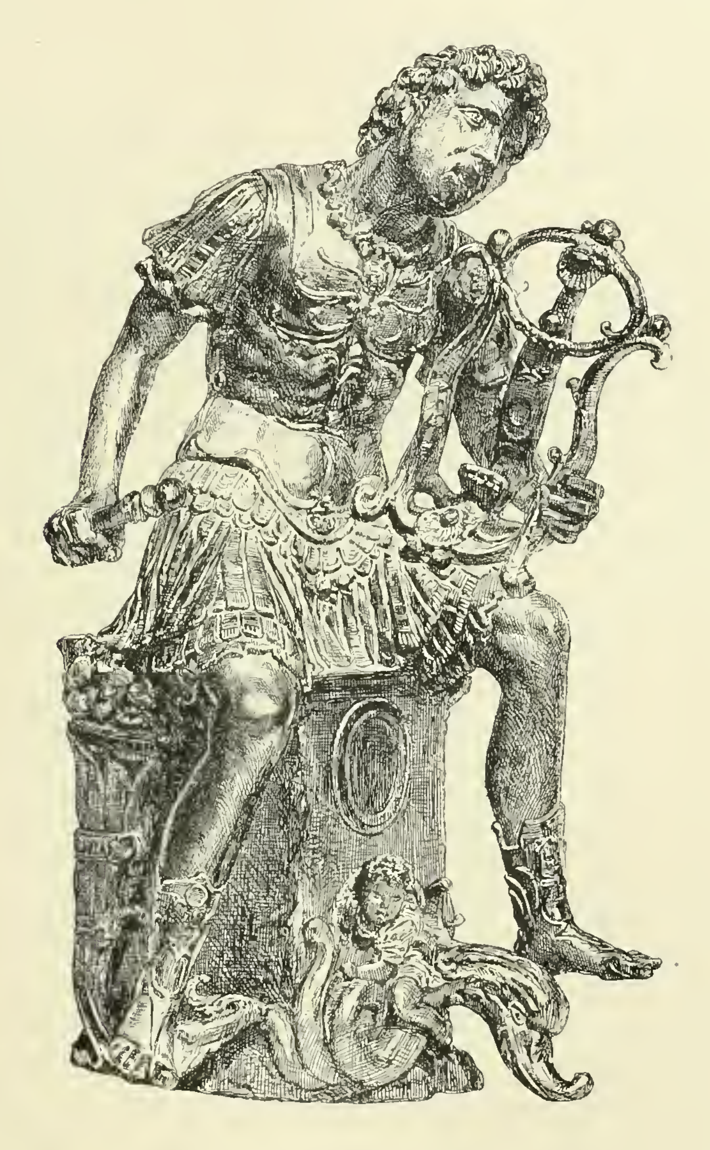
Au premier étage, dans la salle des portraits historiques, au milieu de beaucoup de productions vraiment inférieures qui y ont été réunies, est placé un buste de bronze de Jean de Morvillier, ecclésiastique, mais surtout diplomate distingué, qui représentait la France au concile de Trente. C'est une rareté. Le personnage, de mine austère, n'a rien de séduisant, mais la sculpture a beaucoup de caractère. Jean de Morvillier, mort en 1577, était de Blois, et son buste provient du tombeau qui lui avait été élevé dans sa patrie.

Nous ouvrirons ici une parenthèse pour présenter à nos lecteurs un merveilleux petit ouvrage français du XVI[e] siècle, — *la Clef Strozzi,* — aujourd'hui la propriété de M. Adolphe de Rothschild. Nous en donnons le dessin.

La grandeur de l'art n'est pas toujours dans les monuments officiels. Il ne faut pas dédaigner les petites choses; c'est la menue monnaie de l'art, si l'on veut, et je suis même prêt à la louer, cette menue monnaie, car elle est un signe de l'étendue du commerce et de la richesse du pays dont elle porte l'empreinte.

Le travail du fer semble avoir été plus particulièrement l'apanage

de l'Espagne et de la France. On connaît, au moins de réputation, les *rejeros* espagnols du XVI[e] siècle. Ils ont fait, comme leur nom l'indique, des grilles et des clôtures de chapelle, sur de grandes proportions, où



ARION, PAR ANDREA RICCIO.

(Bronze de la collection de M. Ch. Davillier.)

se développe un admirable génie d'ornementation. Les artistes italiens, plus expéditifs, ont orné le fer de délicates damasquinures d'or, genre emprunté aux Orientaux, ou bien l'ont travaillé au repoussé-ciselé, pro-

cédé qui leur était familier. Les Français, plus patients et plus laborieux, ont attaqué le fer même dans la masse. Ils sont passés rapidement des grandes pentures et des serrures ouvragées du moyen âge aux délicates montures d'escarcelles, à la coutellerie, aux montures d'épées et de poignards, aux garnitures d'arquebuses, clefs, canons et batteries. Je laisse toutes ces choses, qui sont un peu en dehors de mon domaine, pour ne retenir que les clefs de serrures. — Elles sont nombreuses ici et en plus grand nombre encore chez quelques amateurs parisiens qui se sont abstenus de prendre part à notre concours. MM. Gaston Lebreton, de la Herche et Loquet en ont exposé de très bons spécimens; mais celle de M. Adolphe de Rothschild brille entre toutes par la richesse de sa composition, la finesse de sa ciselure et un certain éclat métallique croustillant, à l'état neuf, comme si elle sortait des mains du ciseleur. Cette clef était très précieusement conservée par le duc Strozzi, à Florence, où nous l'avons vue il y a dix ans. L'excellent dessin de M. Camille Gilbert me dispense de la décrire.

On peut en voir une autre, SALLE VIII, vitrine n° 6, qui appartient à M. R. Seillière et ne le cède guère à la première. Elle est d'une composition plus sobre, plus largement traitée comme ciselure, mais le chapiteau corinthien qui sert de base à l'anneau et le petit masque placé au-dessus sont de meilleur style. M. Basilewsky en a exposé une qui peut être placée parmi les plus belles; et la vitrine de M. Frédéric Spitzer, qui contient une belle suite de clefs de diverses époques, possède six de ces clefs *à peigne,* ainsi nommées de la forme du panneton. Une entre autres nous a paru fort remarquable et digne d'être décrite, puisque nous ne la reproduisons pas. Son anneau a la forme d'un pavillon carré dont le dôme est supporté par huit cariatides, accouplées deux à deux, ciselées avec la délicatesse la plus rare. Tous ces charmants bijoux de fer nous paraissent appartenir à la fin du XVIe siècle et sont dignes du luxe recherché de la cour des derniers Valois. Notre Ducerceau n'en donne point de modèles aussi compliqués. Pour les retrouver telles que nous les voyons ici, il nous faut descendre jusqu'au livre de serrurerie, publié en 1617 par Mathurin Jousse, de La Flèche, qui en donne de beaux modèles gravés. Mathurin Jousse, qui vivait en province, ne paraît pas avoir connu l'art de les exécuter, qui lui paraît, sinon impossible, tout au moins fort difficile. Il s'en tient à l'opinion populaire, qu'elles étaient faites par des ouvriers qui avaient trouvé le secret de couler le fer dans des moules, comme on coule le cuivre ou l'argent. Il

nomme cependant le plus habile de ces ciseleurs, un certain *Biscornet,* que je ne vois point cité ailleurs.

Ce qui confirmerait l'opinion que nos clefs ont été exécutées à la fin du XVIe siècle, c'est que celle de M. Raimond Seillière appartient à un



VÉNUS MARINE, PAR LE MOSCA.

(Bronze de la collection de M. Gavet.)

grand meuble sculpté de cette époque. Une belle bague de fer, très ouvragée, de la collection Sauvageot, passait pour avoir appartenu à Marie de Médicis. C'est aussi vers cette époque que le métier de ciseleur et damasquineur sur fer avait pris assez d'importance pour mériter d'être érigé en communauté. Ses lettres patentes, enregistrées en 1586, avaient été accordées par Charles IX en 1573, et je vois cités parmi les

suppliants : Nicolas Boutin, Melchior Petit, Jacques le Menu, Noël et Martin Meraudel, Charles Dubois, Jean Goulier, Baptiste Auger, Pierre Bourrier, Jean Manger, Morel Prévost, Noël-Claude Pinson, Bertrand Boquet, Martin Auvillier, Jacques Mérigor, Caudebar, Le Riche et François Hérisson, tous maîtres ciseleurs, doreurs et damasquineurs sur fer, parmi lesquels les amateurs peuvent choisir les auteurs des bijoux qu'ils possèdent. Les objets de fer ciselé sont restés très à la mode sous Louis XIII. Tallemant des Réaux dans ses *Historiettes* parle d'une paire d'éperons payée mille écus.

L'art de travailler le fer s'est continué longtemps parmi nous. Je ne parle pas des grands travaux, tels que : la porte de la Galerie d'Apollon au Louvre, la grille du palais de Justice et celles de Nancy, la belle rampe du Palais Royal, qui est de Corbin, mais seulement des clefs; pendant tout le XVIII[e] siècle, on en a fait d'un goût charmant. La ciselure du fer offre moins de difficultés qu'on ne le pense communément. Par des opérations successives on obtient le fer pur, presque aussi doux à travailler que le plomb; on le trempe ensuite, ou on le cémente, pour lui donner une plus grande force de résistance. Cet art ne tarderait pas à renaître parmi nous, s'il était encouragé : nous avons des ciseleurs en fer très habiles, ils ne manquent que de bons modèles.

En dehors de quelques meubles de bois sculpté, le dernier tiers du XVI[e] siècle n'a point fourni de sculptures à l'exposition du Trocadéro.

Pendant le règne des fils de Henri II, les guerres religieuses ont fait subir à l'art français des pertes que les productions du temps ne sauraient compenser. La sculpture y fut mise, littéralement, en coupe réglée. Chaque ville prise par les huguenots n'était pas passée au fil de l'épée; mais toutes les statues, les images, comme on disait alors, étaient brisées sans miséricorde. Pendant longtemps, l'art parut le céder à la politique, et le cardinal de Richelieu avait moins de souci des marbres que du théâtre. La sculpture devait prendre une éclatante revanche sous le règne de Louis XIV. Jamais on ne verra une aussi nombreuse troupe d'artistes distingués, conduite à des travaux aussi considérables. Mais le grand roi absorbait tout en lui, directement et indirectement. Orner son palais et glorifier sa personne : pour lui, la sculpture n'avait pas d'autres fonctions, et il ne lui laissait guère la liberté de s'égarer ailleurs. — Par leur nature, les productions de cette brillante pléiade d'artistes ne se rencontrent guère dans nos cabinets d'amateurs, et sont par conséquent rares à l'exposition rétrospective. Le

musée de Dijon a cependant envoyé un grand buste de Louis XIV, d'une très belle tournure. Ce marbre est probablement de Coysevox, son portraitiste ordinaire. Un beau groupe du Puget, *Énée emportant son père Anchise,* composition énergique et mouvementée, où se retrouvent toutes les qualités du maître, exposée par M. Petit, a été très admirée, ainsi qu'un groupe de Sarrasin, des enfants jouant avec une chèvre, qu'ils enivrent en lui faisant manger des raisins. Ce marbre, d'une exécution très fouillée, et d'un modelé très gras, décorait autrefois le château de Marly; il appartient aujourd'hui au Muséum d'histoire naturelle.

Parmi les bronzes de moindre proportion, nous citerons une statuette de Louis XIV, en pied, élégante et ciselée avec soin, de la collection de M. Maurice Kann; une autre statuette équestre de Louis XIV, qui appartient à M. Cahen, d'Anvers; enfin, toujours du même souverain, une figure équestre, de fer fondu, ciselé et damasquiné d'or par parties, exposée par M. Le François, de Rouen. Ce rare et singulier monument a son histoire; il est cité dans tous les Guides de Paris du siècle dernier et faisait partie des raretés que Maximilien Titon avait réunies dans une jolie maison du faubourg Saint-Antoine, que visitaient les étrangers. Fondue sur un modèle de Girardon, sa matière entrait pour beaucoup dans le cas qu'on en faisait. Pour l'époque, son exécution présentait effectivement des difficultés qui ne pouvaient guère être surmontées que par un homme du métier. Maximilien Titon était un armurier, fournisseur des armées, qui avait un magasin célèbre sur la place de la Bastille. Il ne faut pas le confondre avec son fils, Titon du Tillet, auteur d'un monument de bronze, consacré à la gloire de la poésie française, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Notre groupe a donc été fondu très probablement à l'Arsenal, qui était le refuge des connaissances métallurgiques du moment.

L'art du XVII[e] siècle n'a rien d'intime ou de personnel; il respire le faste et la représentation jusque dans son mobilier, qui était plus magnifique que confortable. Le premier mobilier Louis XIV a disparu; nous ne le connaissons plus que par les estampes de Le Pautre et de Jean Marot. Les pièces en étaient peu nombreuses. Des tapisseries couvraient les murs des appartements; les plafonds et les boiseries des portes étaient richement ornés; un lit, sur lequel la maîtresse de la maison recevait ses amis, comme on le ferait aujourd'hui sur un canapé, occupait le milieu d'une vaste alcôve qui servait de lieu de réunion. Le lit, pour lequel on faisait de grandes folies, était le meuble à la mode. Je vois, dans une

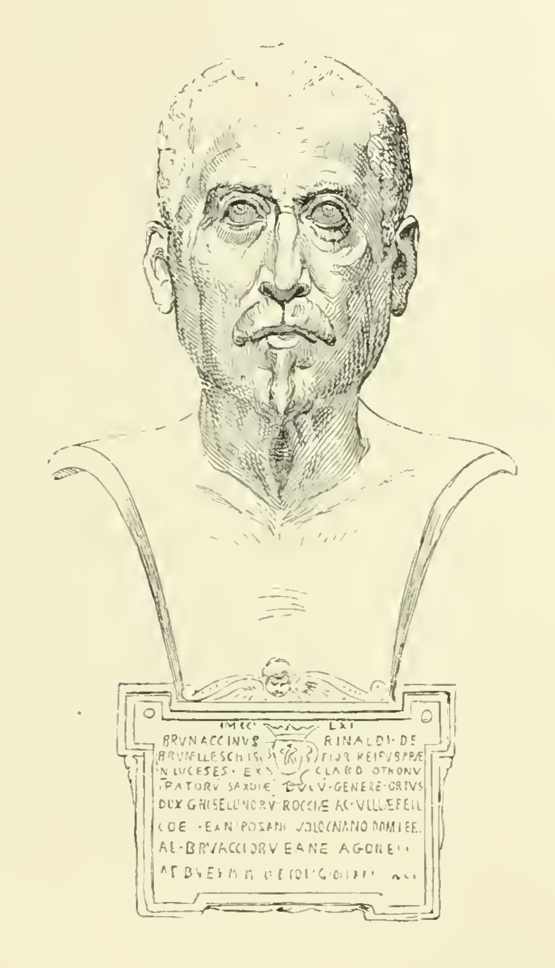
lettre de Coulanges, que Mme de Montespan donna au duc du Maine un lit qui coûtait quarante mille écus. Une balustrade en argent séparait l'alcôve du reste de la pièce. Une table, un grand coffret et une glace, également d'argent, et un cabinet d'ébène, avec des tiroirs pour serrer les menus papiers, qu'on disait d'Allemagne, bien qu'il fût souvent italien ou chinois, garnissaient le reste de la pièce; enfin des sièges en tapisserie au petit point, et c'est à peu près tout.

Les pièces principales de ce mobilier ont disparu sans exception pendant la guerre de la coalition de l'Europe contre Louis XIV, qui se termina par la paix de Ryswick, en 1693. Pour subvenir aux frais de cette campagne désastreuse, le roi fit porter à la Monnaie tous les meubles qui garnissaient les résidences royales, tout ce qui était or et argent, et nul ne fut dispensé de suivre son exemple; les ordonnances les plus sévères prohibèrent pendant longtemps toute dorure du bois ou du bronze. C'est dans ce naufrage que disparurent tous les ouvrages du célèbre Ballin; il ne nous reste absolument rien de ce grand orfèvre. Trois de ses ouvrages, les deux grands candélabres du maître-autel de Notre-Dame de Paris, et une grande lampe, qui avaient résisté à la misère publique de la fin du grand règne, ont succombé pendant la Révolution française.

C'est à ce moment que les ouvrages d'André-Charles Boulle commencent à prendre une grande importance. Boulle, en remplaçant le mobilier perdu, le rajeunit, chasse le tapis qui recouvrait les tables en les enrichissant d'ornements de bronze; rend indépendantes les grandes armoires et les bibliothèques, qui étaient auparavant immobilisées dans les lambris des chambres; donne une forme heureuse et décorative à la pendule, qui était alors un meuble tout nouveau, et crée peut-être les différentes pièces du mobilier tel que nous le connaissons, bien différent de celui qui existait avant lui. On a pu voir de Boulle, dans notre Exposition, une grande pendule dans sa gaine, en forme de régulateur, qui provient de l'hôtel Soubise et qui *appartient* aujourd'hui à notre Imprimerie nationale : les appliques de bronze qui décorent ce beau meuble sont particulièrement remarquables et rappellent la manière des Adams; une autre pendule des plus belles, au point de vue de sa forme, exposée par M. Raimond Seillière; un grand bureau et son *serre-papier,* à M. le marquis de Voguë, — on désignait alors sous le nom de serre-papier le meuble en forme de cartonnier surmonté d'une pendule qui était placé à côté du bureau plat. — Le grand aspect de tous les ouvrages

du célèbre ébéniste est saisissant, même pour les esprits les moins prévenus.

Vers ce temps, un autre protecteur des arts commençait à poindre à l'horizon; nous voulons parler de ce — tout le monde — qui a plus



BUSTE DE BRONZE ITALIEN (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. Gérôme.)

d'esprit que Voltaire et qui avait plus d'argent que le grand roi. Paris doit très peu à Louis XIV et tout à sa bonne bourgeoisie. Les gens de robe s'étaient emparés de l'île Notre-Dame, où Lambert (de Thorigny), Le Ragois (de Bretonvilliers), Hesselin, Claude Monerat, François Ogier et quelques autres avaient fait construire des demeures splendides, dont nous voyons encore de beaux restes. Plus tard, les financiers, appelés d'abord maltôtiers et ensuite fermiers généraux, plantèrent leur tente

place Vendôme. On leur doit tous les beaux hôtels qui la bordent. Antoine Crozat, qui venait de creuser le canal de Saint-Quentin, fut le premier à s'y installer; et l'on sait de reste tout ce que les fermiers généraux ont fait pour l'art du XVIII[e] siècle.

La mode des Petites-Maisons, appelées aussi *Folies*, est de 1740 : nous avons vu disparaître les dernières lorsque Paris a envahi ses faubourgs. On peut indiquer encore la construction de Bellevue, par M[me] de Pompadour; de l'hôtel Soubise, du pavillon de Hanovre, de Luciennes, pour la comtesse du Barry, et de beaucoup d'autres, qui furent autant d'occasions pour nos artistes d'essayer leurs talents et de conquérir une réputation qui, portant au loin leur renommée, les faisait appeler partout où il y avait un palais à décorer, une famille royale à peindre, une statue équestre à élever.

On peut se faire une idée du style des Folies, dont Crébillon fils a écrit le roman et l'histoire, en consultant les œuvres des principaux artistes qui y étaient employés. C'était l'architecte Charpentier, les sculpteurs Vassé et Pineau pour les ornements, et Clerici pour les stucs; les peintres Hallé pour les plafonds, Perot et Gillot pour les arabesques, Bachelier pour les fleurs, Huet, Boucher, le *peintre des grâces*, enfin Martin et Dendrillon pour les vernis. Ce dernier avait la réputation de mêler à ses vernis une odeur suave qui ne devait jamais perdre son parfum.

Tout ce luxe de constructions et de décorations intérieures avait porté le mobilier à la hauteur d'un art véritable. Après André-Charles Boulle et ses fils était venu Cressent, ébéniste attaché à la maison du duc d'Orléans. Le style de ses meubles, si recherchés aujourd'hui, est bien caractérisé par ces grandes commodes cintrées, un peu ventrues, sur lesquelles courent des rinceaux d'ornements rocaille, de bronze doré. Riesener, né à Cologne, esprit bien français malgré son origine, et qui a fait souche parmi nous d'artistes de talent, exécutait les siens de bois satiné, ornés de médaillons de mosaïque de bois, de galeries, de chutes et de chaussons de bronze doré d'un caractère plus simple que le précédent. C'est le meuble Louis XV par excellence. Un bureau plat, *exposé* par le ministère des finances, est un type parfait des meilleurs ouvrages de Riesener. Un bureau à cylindre, en bois d'acajou massif, placé SALLE XIV, fait pour le roi Louis XVI, me paraît être dans sa dernière manière, au moment où le bois d'acajou commençait à être à la mode.

Gouthière enfin, plutôt bronzier qu'ébéniste, portait la ciselure des

bronzes de décorations à un degré de délicatesse qui ne sera jamais surpassé. C'est lui qui est le mieux représenté à notre exposition, grâce à la contribution que le Garde-Meuble a bien voulu y apporter. Sa grande commode d'acajou, faite pour la reine Marie-Antoinette, ses appliques, ses feux de cheminée, ses candélabres et ses montures de vases en matières dures sont des œuvres d'une très grande distinction. Nos pères du XVIIIe siècle mêlaient à tout cela de grands bronzes décoratifs, des



DISPUTE DE MINERVE ET DE NEPTUNE.

(Bas-relief en marbre blanc de la collection de M. Spitzer.)

groupes et des bustes de terre cuite, d'un ton doux et d'un modelé charmant, où l'ébauchoir de l'artiste laissait partout la trace de son esprit. On peut voir, dans les catalogues de nos expositions du XVIIIe siècle, combien ces bustes de terre cuite étaient nombreux et répandus partout. Parmi ceux qui ont été exposés, je n'en ai point remarqué de très satisfaisants : une garniture de trois pièces, par Clodion, exposée par M. Fréd. Spitzer, SALLE XIV, donne une excellente idée des travaux de terre cuite de cette époque et fait regretter de ne pas les rencontrer en plus grand nombre.

Une disposition nouvelle de la forme des cheminées, qui est restée celle de nos jours, et qui permettait d'y placer une pendule, donna l'occasion de modifier la forme de ce meuble. Le cadran ne fut plus qu'un accessoire, soutenu par un groupe de figures de bronze doré *d'or moulu,*



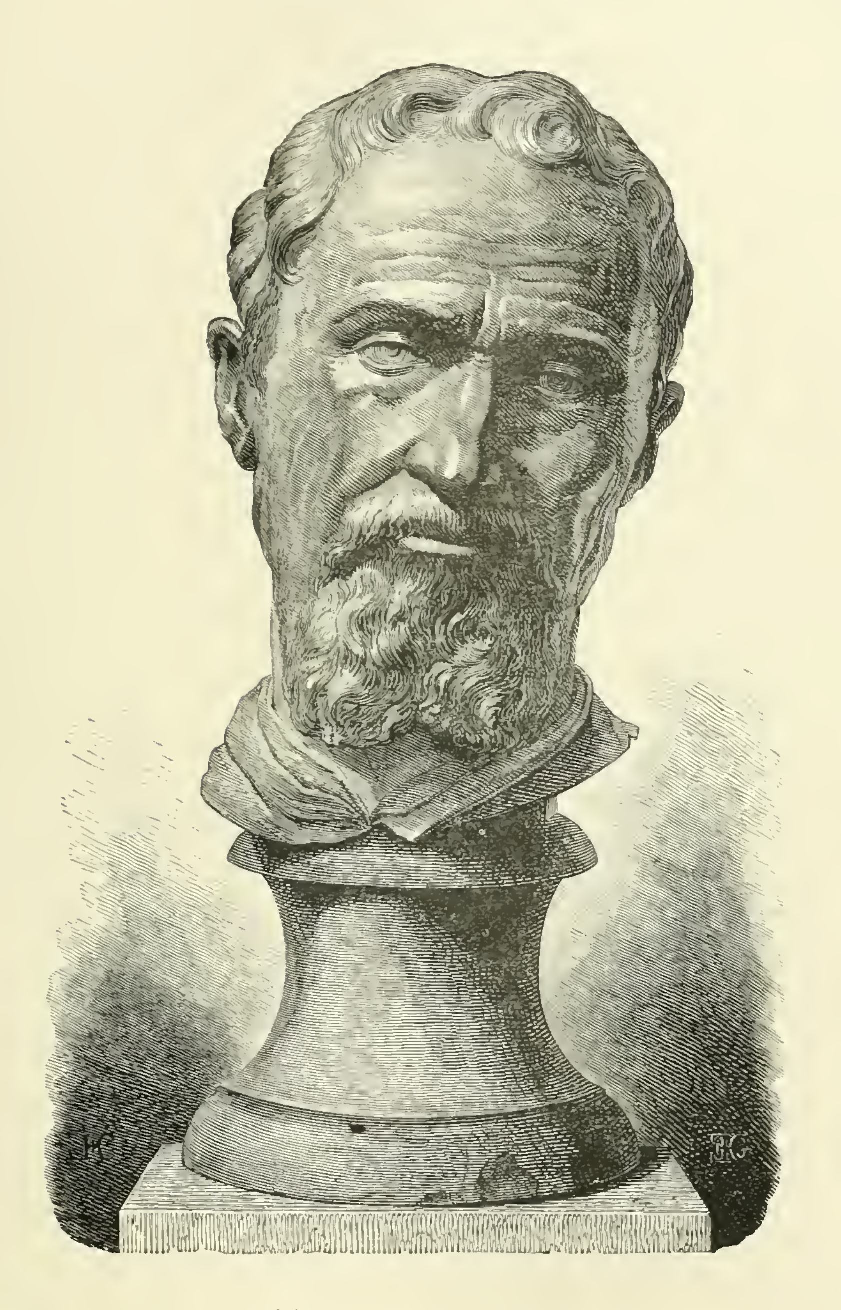
MICHEL-ANGE, BUSTE EN BRONZE.

(Collection de M. Maurice Cottier.)

qui devenait un véritable objet d'art. Les Caffieri, famille d'artistes-fabricants, sont les maîtres du genre. D'autres sculpteurs, Edme Bouchardon, entre autres, ont donné des modèles de pendules qui étaient ciselées par des ouvriers habiles. Saint-Germain et Osmont marquaient d'une estampille connue celles qui sortaient de leurs ateliers.

Une grande pendule astronomique du Palais de Versailles, *prêtée* par le président du Sénat, est un des grands ouvrages de Caffieri. Les

proportions ne m'en paraissent pas heureuses; l'artiste a sans doute été gêné dans la composition de sa cage par le volume du mouvement com-



BUSTE DE MICHEL-ANGE.

(Bronze de la collection de M. Eugène Piot.)

pliqué qu'elle devait renfermer, et par la nécessité de ne pas éloigner de la vue les indications des divers cadrans.

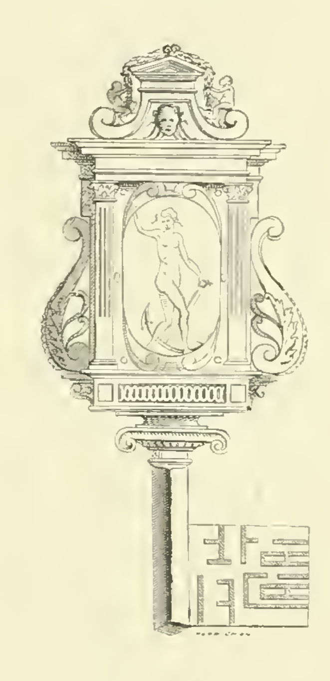
Pour avoir une belle idée du génie et de l'art déployés dans la création du mobilier du XVIII[e] siècle, il faut se reporter par la pensée au musée du Louvre, où sont conservés le bureau du roi Louis XV, dû à la collaboration de Riesener et de Caffieri, et une suite de grands vases de Chine, montés en bronze et dorés par ce dernier artiste. Ces merveilles ne nous laissent rien à envier à toutes celles du même genre qui les ont précédées.

On ferait un beau livre sur le XVIII[e] siècle en groupant autour de ses arts principaux : sa grande industrie des meubles, ses tapisseries uniques, ses dessinateurs d'ornements et d'illustrations, ses orfèvres, ses miniaturistes et les précieuses boîtes émaillées qui lui servent de cadre, ses bronziers-ciseleurs, sa porcelaine et ses biscuits de Sèvres, que rien ne surpasse, et même ses faïences. Toutes ces choses et beaucoup d'autres encore se tiennent admirablement entre elles et forment un ensemble où le goût le dispute à la richesse. Il n'y a pas bien longtemps encore qu'elles étaient dédaignées : on faisait des devants de cheminée avec des peintures de Chardin et de Boucher; on détruisait des bronzes d'ornement pour en retirer l'or qui les couvrait : mais il nous en reste encore. Sous la Restauration et pendant tout le règne du roi Louis-Philippe, notre Garde-Meuble national était tellement encombré de meubles du dernier siècle, qu'on en garnissait les bureaux des ministères. On les retrouvera, toutes ces richesses, dans les cabinets des directeurs et dans les antichambres des ministres. Il n'est pas trop tôt de les en tirer, elles s'y flétrissent par l'usage, et d'en placer un beau choix dans l'une des grandes salles de nos musées : nous pouvons la remplir d'une façon incomparable. Toutes ces choses ne sont pas inférieures, comme art, aux productions anciennes ou étrangères qui font l'ornement de nos galeries, et elles leur sont infiniment supérieures par la perfection de leur exécution. Il serait par trop sot de faire des expositions universelles, d'appeler les amateurs à former un musée rétrospectif et de laisser traîner chez soi, dans des magasins ou des greniers, des richesses précieuses pour l'étude, recherchées partout, et qui font le plus grand honneur au goût français[1].

Les meubles, qui nous ont entraîné un peu loin peut-être, ne doivent

1. Il n'y a pas bien longtemps encore, l'administration a fait vendre, comme vile ferraille, une des merveilles de la serrurerie française du XVIII[e] siècle, la rampe du grand escalier de la Bibliothèque nationale. Elle fait aujourd'hui l'admiration des connaisseurs anglais, dans l'une des principales résidences particulières de Londres.

pas nous faire oublier quelques œuvres de la sculpture proprement dite du XVIIIe siècle, qu'on a pu remarquer au Trocadéro. Une grande figure d'Apollon, en bronze, par Houdon, qui appartient à Mme la marquise de Talhouet, est d'un mouvement tout à fait aérien. Un buste de Jeune Fille, en marbre, dans le style de Houdon, que nous reproduisons ici, est d'une naïveté charmante; sa coiffure populaire indique assez le moment où il a été exécuté. Un Magistrat français, marbre d'un travail très soigné, est d'une expression un peu froide. L'exposition rétrospective des portraits



DESSIN DE CLEF CISELÉE.

(D'après un dessin d'Androuet du Cerceau.)

nous fournit des bustes historiques plus précieux : celui du célèbre ministre Turgot, de Houdon, exposé par Mme la marquise de Turgot; Denis Diderot, par le même artiste, de la collection de M. Valferdin; Falconnet, par lui-même, buste qui appartient à la ville d'Angers; le cardinal Melchior de Polignac, par Edme Bouchardon, buste beaucoup plus grand que nature, qui manque de charme. Dans un buste, la nature ne doit être dépassée que de très peu. Nous y voyons encore Dumouriez, terre cuite, par Houdon, l'artiste que l'on retrouve partout et toujours dans les bustes de cette époque.

Parmi les œuvres de plastique du XVIIIe siècle exposées dans la salle

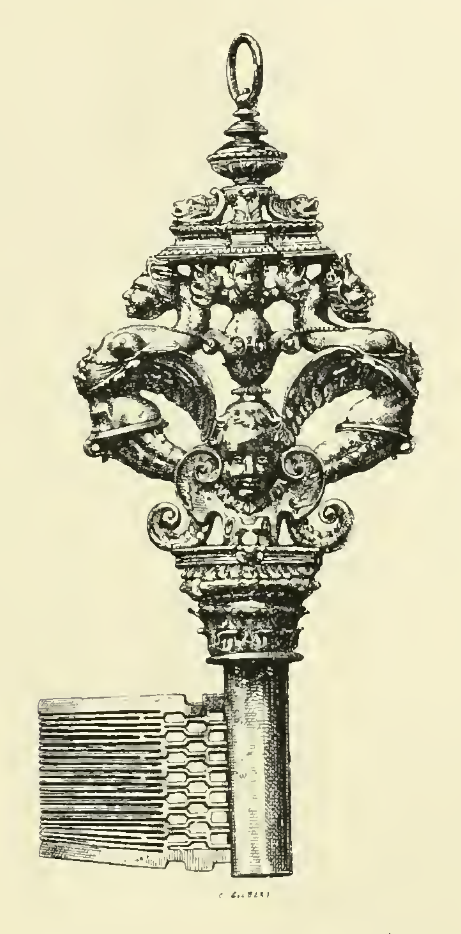
des Portraits historiques, où nous avons été chercher un supplément à notre sculpture française, on a pu remarquer un portrait de Voltaire, vêtu du bel habit rouge qui, à son retour de Suisse, étonna tant les Parisiens. C'est un haut relief de grandeur naturelle, modelé en cire coloriée, signé et daté : *Menardon*, 1778. L'exécution en est fort médiocre, et nous n'en aurions pas parlé, si la matière avec laquelle il est exécuté ne nous avait ramené à d'autres œuvres du même genre, plus anciennes, sur lesquelles on a peu de renseignements.

Cet art de modeler la cire coloriée est effectivement ancien, sans parler de la cire matière première de toutes les esquisses du sculpteur et de l'orfèvre. Vasari nous a conservé le nom d'un artiste de la fin du xv[e] siècle qui avait mérité dès ce temps-là le surnom de la matière qu'il employait *Andrea de Ceri;* sa spécialité était celle des *ex-voto* que l'on suspendait aux autels des églises, qui, comme toute la plastique de cette belle époque, devait recevoir une empreinte distinguée. Les masques de cire, pour les funérailles et pour les divertissements du carnaval, étaient aussi usités pendant tout le xv[e] siècle.

Plus tard, on a fait en grand nombre, toujours en Italie, de petits portraits modelés avec soin, qu'on renfermait dans des boîtes et dont les vêtements et la coiffure, ornés de paillons, de semences de perles et de petits fragments métalliques, donnaient ample satisfaction aux femmes surtout, qui tiennent autant, dans ces sortes de choses, à la belle exécution de leur costume et de leurs bijoux, qu'à celle de leur ressemblance. Alessandro Abbondio, Milanais que l'on dit élève de Michel-Ange Buonarotti, et célèbre médailliste, s'est fait plus particulièrement une réputation dans ce genre. Un autre Italien, Antonio Cassone, élève de l'école de Bologne, et qui vivait à Rome à la fin du xvi[e] siècle, exécutait des figures entières, de véritables tableaux bas-reliefs, qui dans leur fraîcheur devaient avoir un aspect très séduisant. Une composition de ce genre, une Léda, exposée par M. Davillier, peut donner une idée de ses travaux. Une autre figure, Ève avant le premier péché, de la collection de M. Bonnaffé, nous paraît appartenir à l'école allemande. Un plasticien célèbre de l'école d'Augsbourg, Daniel Neuberger, s'était fait une réputation par des travaux de ce genre, exécutés pour l'empereur Ferdinand III. Il avait un frère qui a suivi la même voie. On dit que ces artistes avaient le secret d'un mélange de cire qui acquérait avec le temps la dureté du marbre. Un prêtre sicilien, Gaetano Zumbo, ou mieux Zummo, est plus connu par ses préparations anatomiques; c'était un

procédé nouveau, dont l'application lui fut disputée par le chirurgien français Desnoue. On voit de Zummo dans la galerie Pitti, à Florence, une grande composition, connue sous le nom de la *Corruzione,* une scène de pestiférés, à divers états de décomposition, dont le spectacle n'est nullement agréable.

Cet art de modeler en cire devait prendre en France un dévelop-



CLEF STROZZI, EN ACIER CISELÉ.

(Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild.)

pement tout à fait inattendu, dont l'origine est, je crois, peu ou point connue, entre les mains d'un artiste bourguignon, Antoine Benoît, de l'Académie, l'un des dix peintres ordinaires de Louis XIV, et plus tard *son sculpteur unique en cire.* Jal, dans son *Dictionnaire critique d'histoire et de biographie,* a cité avec admiration un portrait-médaillon du grand roi, conservé à Versailles dans sa chambre à coucher, qui, par la finesse

de son exécution, dépasse en effet tout ce que l'on connaît en ce genre. Il existe des épreuves en bronze de cette composition, et la vitrine de M. Heiss, SALLE VI, en contient une qui est fort belle et que l'on trouvera reproduite plus loin. Antoine Benoît fit mieux ou davantage; il modela les masques des personnages les plus célèbres de la cour, — on a dit qu'il les moulait sur nature, — qu'il habillait de leurs habits et qu'il montrait au public sous le nom de *Cercle royal*, d'où lui resta le nom de *Benoît du Cercle*, sous lequel il était connu. Cette nouveauté eut le plus grand succès et fut pendant longtemps une des curiosités de Paris. Les personnes de qualité, piquées d'émulation, lui faisaient présent de leurs plus beaux vêtements pour figurer avec avantage dans cette exposition nouvelle. Le Cercle royal se compléta, successivement, du personnel des cours étrangères et même des célébrités de l'Orient. Benoît fit fortune en le montrant dans les foires. Mon chroniqueur ajoute que le vaillant artiste se remaria à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, deux ans avant sa mort, qui arriva en 1717. Nous renvoyons pour le reste à Curtius et à Mme Tussaud.

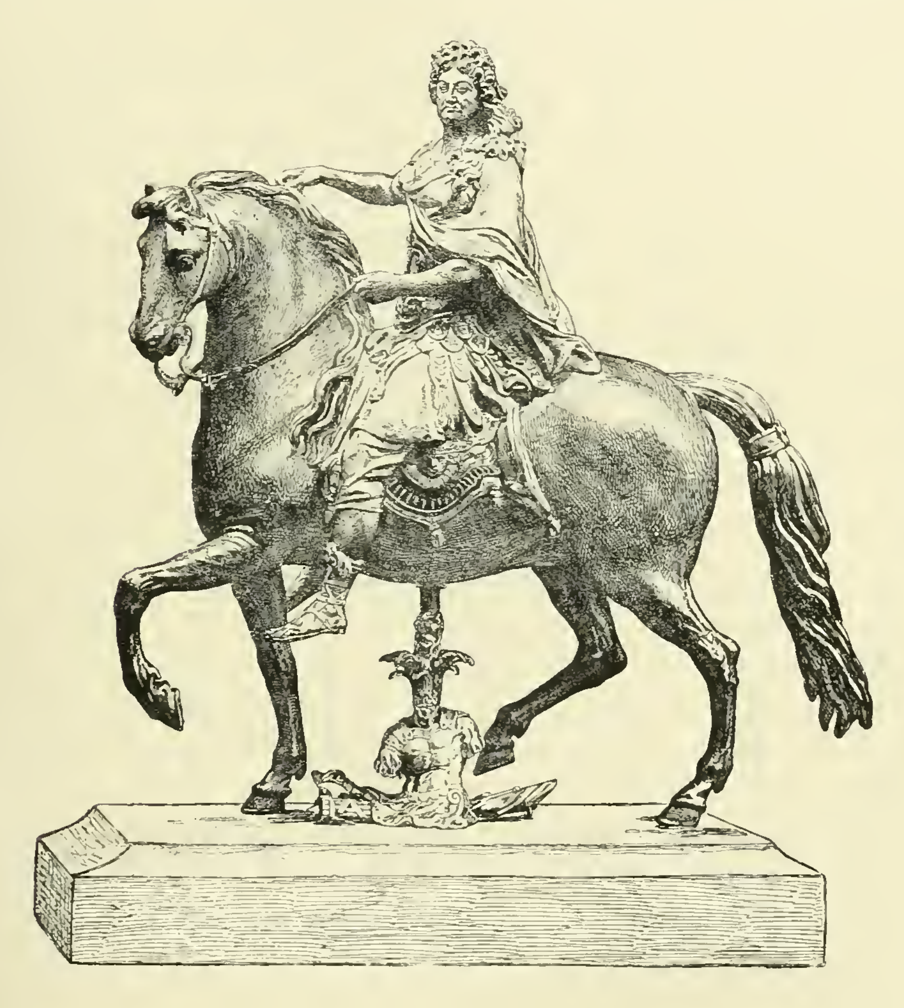
Quelques artistes français du commencement de ce siècle, et de la fin du précédent, un nommé Ravray, entre autres, ont fait des petits portraits-médaillons de cire monochrome, ayant l'apparence de la terre cuite, et aussi, sur des fonds d'ardoise ou de pierre noire, des bas-reliefs de cire blanche, qui ont l'aspect des Wedgwood anglais. Ces petites productions étaient recherchées autrefois par les amateurs.

Les jolis portraits de cire coloriée et ornés de paillons du XVIe siècle sont, aujourd'hui, contrefaits en Italie avec beaucoup de succès.

Il nous faut revenir à l'école florentine, pour un instant, à propos de quelques œuvres, clairsemées, qui s'y rattachent, exposées dans les SALLES VII et VIII. Michel-Ange avait placé trop haut son idéal et l'avait réalisé avec une virtuosité trop extraordinaire; après lui, l'école florentine ne pouvait que déchoir de la hauteur où il l'avait placée. C'est une des lois de notre nature, que l'on peut observer aussi bien dans la littérature que dans les arts, sans y faire intervenir d'autres circonstances. Après avoir fourni une certaine carrière dans une ligne bien déterminée, l'art, le goût, le génie, se déplacent, s'ouvrent des voies nouvelles, visitent d'autres contrées. Ici ce sera l'astronomie, là le drame; où la peinture cesse de nous charmer, la musique prend la parole; nous n'avons pas d'architecture, mais nous avons la vapeur et l'électricité. Le génie

de l'homme n'en reste pas moins grand ; il est essentiellement ondoyant et divers.

Baccio Bandinelli, que l'on a voulu donner pour rival à Michel-Ange, et que l'on a trop déprécié plus tard, ne méritait ni cet excès



LOUIS XIV, D'APRÈS GIRARDON.

(Groupe en fer fondu et damasquiné, appartenant à M. Le François.)

d'honneur ni cette indignité. Les tombeaux des papes Léon X et de Clément VII, la statue de Jean des Bandes-Noires, sont encore des œuvres d'un grand caractère et des meilleures de l'époque. Notre vitrine n° 8, de la SALLE VII, contient un haut-relief de marbre, Vénus au bain, qui n'est pas sans mérite. L'artiste l'a signée en toutes lettres :

BACCIVS BANDINELLVS FECIT.

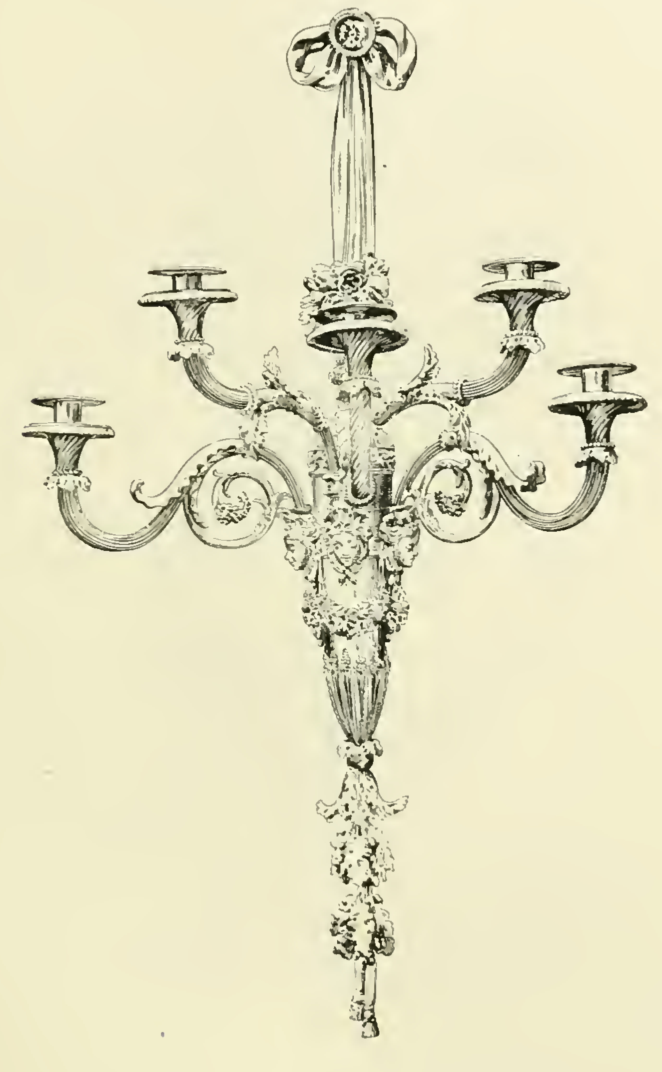
circonstance rare. La figure est debout, nue, appuyée sur un cippe, dans une attitude gracieuse et mouvementée. Elle ne tient au fond que par quelques attaches, et l'exécution, qui présentait de grandes difficultés pour un objet de petite dimension, est fouillée avec une rare délicatesse.

Benvenuto Cellini, par contre, est un artiste très surfait. Ses mémoires lui ont donné une célébrité que ne soutiennent pas les ouvrages que nous connaissons de lui, en orfèvrerie et en sculpture. Il y circule bien une certaine flamme, une acuité qui n'est pas sans analogie avec l'âme scélérate qu'il nous a dépeinte, d'une façon inconsciente, dans l'histoire de sa vie; mais ils sont généralement incomplets et ne supportent guère un examen attentif. Sa réputation a profité de beaucoup de petites œuvres excellentes, faites par des artistes de son temps, restés inconnus et qui lui étaient supérieurs, que l'on place sous son nom, à l'abri de sa popularité, et qui n'ont aucune analogie avec sa manière. Nous pouvons citer pour exemple la coupe d'argent doré du Musée du Louvre qu'on ne cessera jamais de lui attribuer et qui a été exécutée un siècle peut-être après lui. Sa fameuse statue de Persée, dont on peut voir une réduction dans la salle de la collection Basilewsky, est, dans l'original, une œuvre boursoufflée et mal équilibrée. Le piédestal, qui vaut cent fois mieux, est son meilleur ouvrage.

Jean Bologne occupe de sa personnalité presque tout le reste du siècle; génie facile, toujours prêt à répondre aux demandes qui lui étaient adressées, il a énormément produit; ses groupes de terre cuite et de bronze sont sans nombre. Nous ne voyons cependant de lui, à l'exposition du Trocadéro, que l'enlèvement de Déjanire, groupe de bronze exposé par M. Fournier. Ses grandes œuvres, qui ne sont pas sans mérite, brillent surtout par la facilité; elles manquent d'accent et d'originalité. Avec lui disparaît complètement la modernité dans l'art, c'est-à-dire ce qu'il a de rapports intimes et personnels avec le milieu où il se développe. L'Enlèvement d'une Sabine pourrait avoir été exécuté aussi bien à Bruxelles qu'à Florence. Pour satisfaire à la multiplicité des demandes qui lui étaient adressées, il avait organisé une fabrique de bronzes de petites dimensions. Nous avons raconté ailleurs[1], d'après une correspondance du temps, la conscience rare qu'il apportait à ne rien laisser sortir de ses mains qui ne fût d'une exécution achevée; la diversité de ses modèles et le prix qu'il les faisait payer. Un groupe pareil à celui que

1. *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, vol. VI, page 521.

nous venons de citer valait cent écus, et l'argent avait alors une valeur trois ou quatre fois plus grande qu'aujourd'hui. Mais ces bronzes vrais, on peut les examiner de très près : les yeux, les mains, les pieds, ces



APPLIQUE EN BRONZE DORÉ, PAR GOUTHIÈRE.

(Mobilier national.)

parties délicates de l'art, sont toujours rendus avec une grande perfection. Avec Jean Bologne, l'art des bronzes passe de Padoue à Florence, ou, pour mieux dire, le goût se déplace. Après lui, ses élèves et ses émules, Antonio Susini, Max, Soldani, Foggini, Piamontini, Fortini, tous artistes de talent, ont satisfait, pendant tout le XVII[e] siècle, au goût

pour les groupes de bronzes décoratifs, et il suffira, par exemple, de signaler le sujet de quelques groupes de Maximilien Soldani : *Apollon et Daphné, Énée emportant Anchise, Romulus enlevant Hersilie,* pour



BUSTE DE JEUNE FILLE, PAR HOUDON.

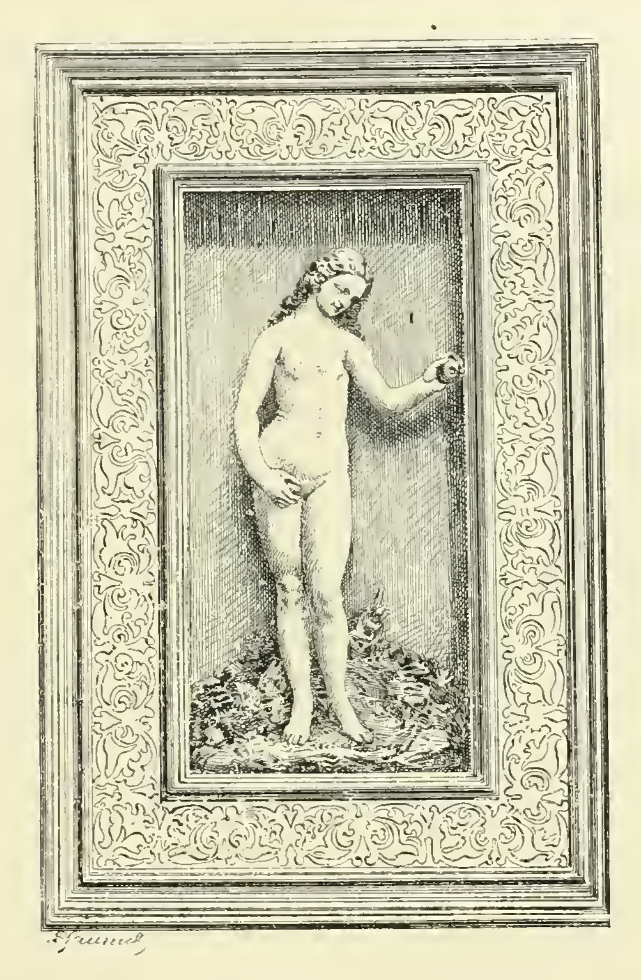
(Collection de Mme Cahen, d'Anvers.)

remettre en mémoire aux amateurs des compositions qui leur sont maintes fois passées sous les yeux.

Un beau groupe, sujet allégorique qui me paraît représenter le Triomphe du Génie sur la Richesse, exposé par M. Raimond Seillière, me paraît d'Antonio Susini. Il est d'un très bel accent florentin, d'un

style un peu maniéré, mais bien supérieur aux compositions de Jean Bologne, dont cependant Susini était le coopérateur et l'élève.

L'école espagnole de sculpture est représentée au Trocadéro par quelques œuvres excellentes qui méritent une attention particulière.



ÈVE; CIRE COLORIÉE DU XVIe SIÈCLE.

(Collection de M. Edmond Bonnaffé.)

Le *Saint François d'Assise,* d'Alonzo Cano, exposé par M. Odiot, est une figure de soixante-dix centimètres de hauteur, de bois peint, exécutée avec le plus grand soin, dans toutes les conditions de réalisme absolu qui distingue la plupart des œuvres de cette école au XVIIe siècle. Le personnage est debout, enveloppé dans sa robe de bure. Le corps a déjà une sorte de rigidité cadavérique; la tête, couverte d'un capuchon, laisse

voir un visage pâle où il ne reste de vivant que deux yeux ardents, levés vers le ciel, absorbés dans une vision extatique et offrant à Dieu l'hommage de ses souffrances terrestres, trop visibles hélas! Cette œuvre, restée ignorée, du grand artiste espagnol fit une très grande sensation l'année dernière, lorsqu'elle parut pour la première fois à l'Exposition permanente des beaux-arts de Madrid. D. Pedro de Madrazo, juge si autorisé en de pareilles matières, déclarait son apparition — un événement artistique qui transformait le palais de la Plateria, où se tient cette exposition, en véritable sanctuaire de l'art espagnol. — On connaissait le même sujet, traité d'une façon identique par Pedro de Meno, et conservé dans la cathédrale de Tolède, qui a été popularisé parmi nous par une copie très exacte de M. Zacharie Astruc, publiée par la maison d'orfèvrerie Christofle. Cette copie se trouvait à l'Exposition de Madrid, placée côte à côte avec celle d'Alonzo Cano, et l'éminent critique a fait observer avec beaucoup de finesse et de savoir, les différences qui existaient entre elles. Quelles que soient les similitudes que l'on peut observer entre les œuvres d'un maître et celles de son élève de prédilection, il y a toujours dans celles du premier un sentiment plus profond du sujet qui échappe à l'imitateur, qui s'en tient le plus souvent aux apparences extérieures. C'est ainsi que dans le saint François, de Pedro de Meno, la tunique du personnage tombe droite comme un tube de carton, pour nous servir de l'expression du critique espagnol, tandis que dans le nôtre l'habit grossier, déjà usé, mollit autour des formes qu'il recouvre, en fait sentir l'existence et en indique les inflexions. Différence légère en apparence, mais très grande en fait, puisqu'elle rompt une ligne monotone et ranime d'un reste de vie l'être déjà entre ciel et terre que nous avons sous les yeux. Une autre différence entre les deux figures, c'est que dans la première le capuchon est fermé sous le menton, tandis que dans la seconde il est ouvert, laisse voir le col et deviner ses attaches, indications qui concourent, avec les plis de la tunique à la hau-



RÉDUCTION EN BRONZE
D'UNE CIRE D'ANTOINE BENOIT.
(Collection de M. Heiss.)

teur de la cuisse, à enlever une apparence de mannequin à cette figure si complètement renfermée dans sa robe de bure, — défaut bien visible dans le saint François d'Assise de la cathédrale de Tolède.



PIERRE VISCHER.

(Bronze de la collection de M. Spitzer.)

Sans partager tout l'enthousiasme de D. Pedro de Madrazo « pour le beau naturel de la jolie figurine du Michel-Ange espagnol », il n'en est pas moins certain que le saint François, d'Alonzo Cano, de la collection de M. Odiot, est une œuvre d'un très grand intérêt historique et

psychologique; il est dans la manière douce des conceptions de l'art espagnol de cette époque. Cano n'aimait pas à transiger sur la question de beauté. « Père, disait-il au moine qui l'assistait à ses derniers moments, éloigne de moi ce crucifix mal formé et donne-moi une croix de bois; j'y suppléerai par la pensée. »

Une tête de Saint-Jean-Baptiste, posée sur un grand plateau, telle qu'Hérodiade eût pu la désirer, exposée par M. Edmond Taigny, dans un des angles de la SALLE VII, est aussi traitée dans la gamme très adoucie de l'art espagnol. Le public n'a peut-être pas admiré comme elle le méritait cette belle œuvre de marbre blanc. L'artiste que je ne saurais indiquer, même approximativement, a tiré, comme douceur et beauté, tout le parti possible d'un tel sujet. La tête, posée verticalement et comme endormie par la mort, est celle d'un beau jeune homme, qui n'a rien d'un mangeur de sauterelles : elle est modelée avec une délicatesse et un charme qui diminuent beaucoup, s'ils ne l'enlèvent pas tout à fait, l'horreur du sujet. Son plateau lui fait comme une auréole.

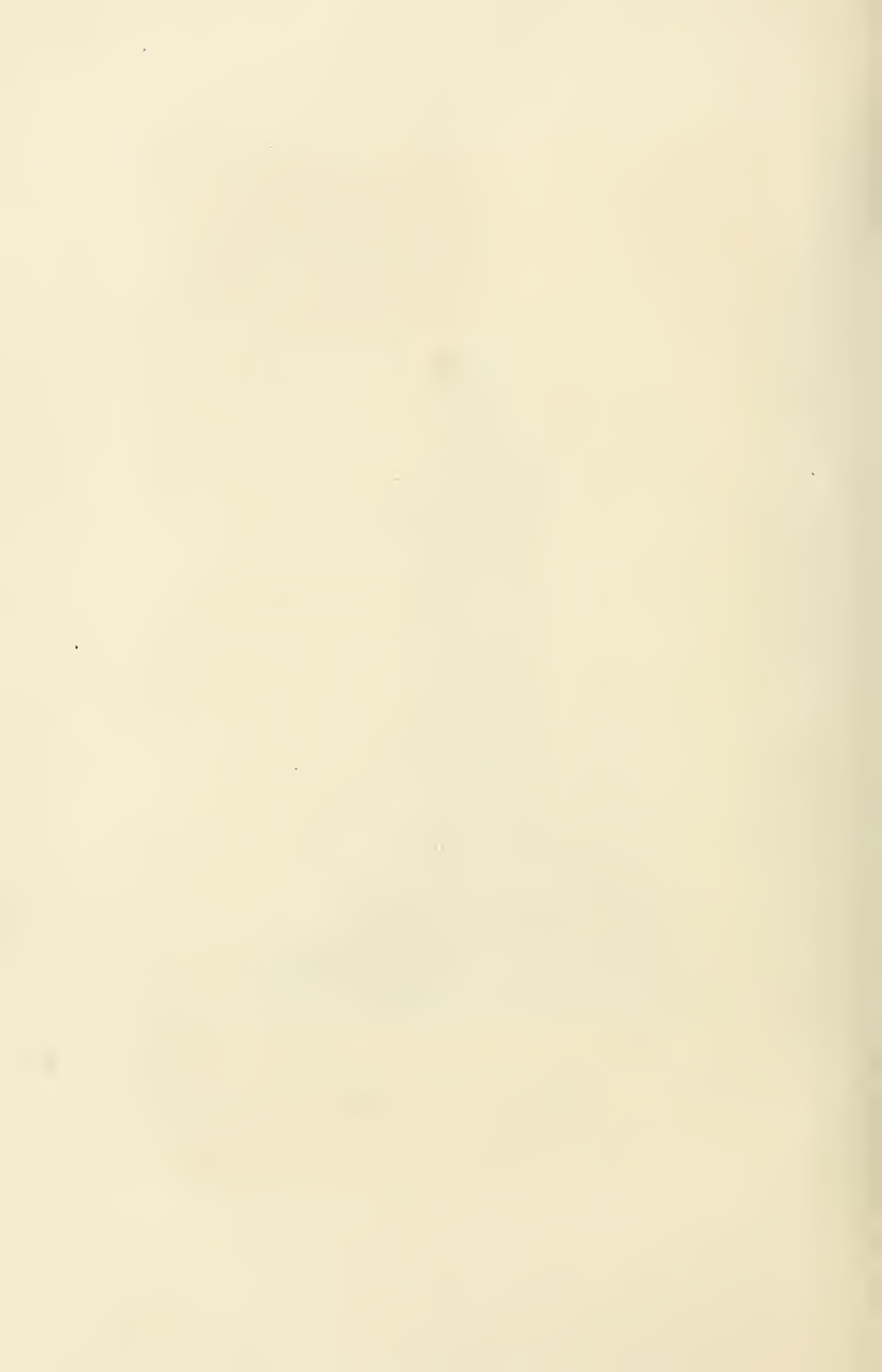
Ces têtes de *San Juan degollado* sont fréquentes en Espagne, on en trouve un peu partout dans les bonnes maisons; c'était la sculpture des dames. Elles sont le plus ordinairement de bois et coloriées; souvent la tête est renversée de façon à découvrir entièrement la section du col, qui est étudiée avec toute la précision d'une pièce anatomique; on se plaisait alors à ces représentations d'un matérialisme brutal, pour ne pas dire horrible. Ce n'est pas impunément qu'un peuple est gouverné, pendant un demi-siècle, par un souverain qui a nom Philippe II, et possède un tribunal sacré qui répand de temps à autre par les villes une forte odeur de cadavres d'hérétiques, brûlés pour la plus grande gloire de Dieu. Les mœurs s'imprègnent facilement de toutes ces barbaries, la dévotion devient farouche, l'art s'y complaît, l'âme s'altère, « le sommeil de la raison produit des monstres », disait Goya, et il en résulte une perversion profonde du sens esthétique qui fait trouver un sujet de délectation dans la représentation de la laideur, de la souffrance et de la mort, toutes choses si en dehors de l'idéal humain. L'art espagnol du XVIIe siècle n'a que trop souvent de ces aspects farouches et sanguinaires.

Hâtons-nous d'ajouter que la sculpture espagnole du XVIe siècle est toute autre, et que les grands tombeaux de Burgos, de Grenade et de Tolède sont d'une magnificence et d'une beauté qut n'ont pas été surpassées.

Six bustes de marbre blanc, rois et reines d'Espagne, depuis Phi-



Exposition Universelle



lippe II jusqu'à Charles II, exposés par M. Baur, ont beaucoup de caractère et d'éclat; l'artiste a prodigué dans ces marbres, avec autant de hardiesse qu'aurait pu le faire un peintre sur sa toile, un luxe d'ajustements, de broderies, de fraises, de collerettes et de coiffures en éventail qui leur donnent un aspect tout à fait imprévu et rare. Ils proviennent du *Salon de retratos*, du palais de Madrid. Je ne vois guère que Sébastien de Herrera-Barnuevo à qui on puisse les attribuer.

La sculpture allemande (1450-1550) n'a produit que très peu d'œuvres familières de bronze; les artistes préféraient employer le bois peint et doré. L'école d'Augsbourg et celle de Nuremberg, sous l'influence de Michel Wolgemuth, le maître de Dürer, se sont particulièrement distinguées en ce genre. Le style des productions de ces écoles est fortement caractérisé. Il y en a d'excellentes, lorsque l'artiste a pu s'arrêter à la simplicité dans sa composition, mais la simplicité est rare dans les œuvres allemandes de cette époque.

Pierre Vischer est plus connu. L'auteur de la *Châsse de saint Sebald* a été popularisé parmi nous par les plâtres tirés de ce charmant monument.

Pierre Vischer, fondeur et bourgeois de Nuremberg, paraît avoir étudié son art en Italie; il a tout au moins complètement subi l'influence de l'école italienne; il est moins gothique que Dürer, son contemporain. M. Frédéric Spitzer a exposé une très jolie figure, répétition du portrait même de l'artiste, tel qu'il est placé, en guise de signature, sur l'une des façades de la châsse de saint Sebald. Nous en donnons ici le dessin. Le robuste ouvrier, enveloppé dans son tablier de cuir, est une bien vive image du sculpteur d'autrefois qui n'abandonnait à personne le soin d'exécuter l'œuvre qu'il avait créée, depuis le bronze qu'il brassait dans son creuset, jusqu'aux plus délicats détails de sa ciselure.

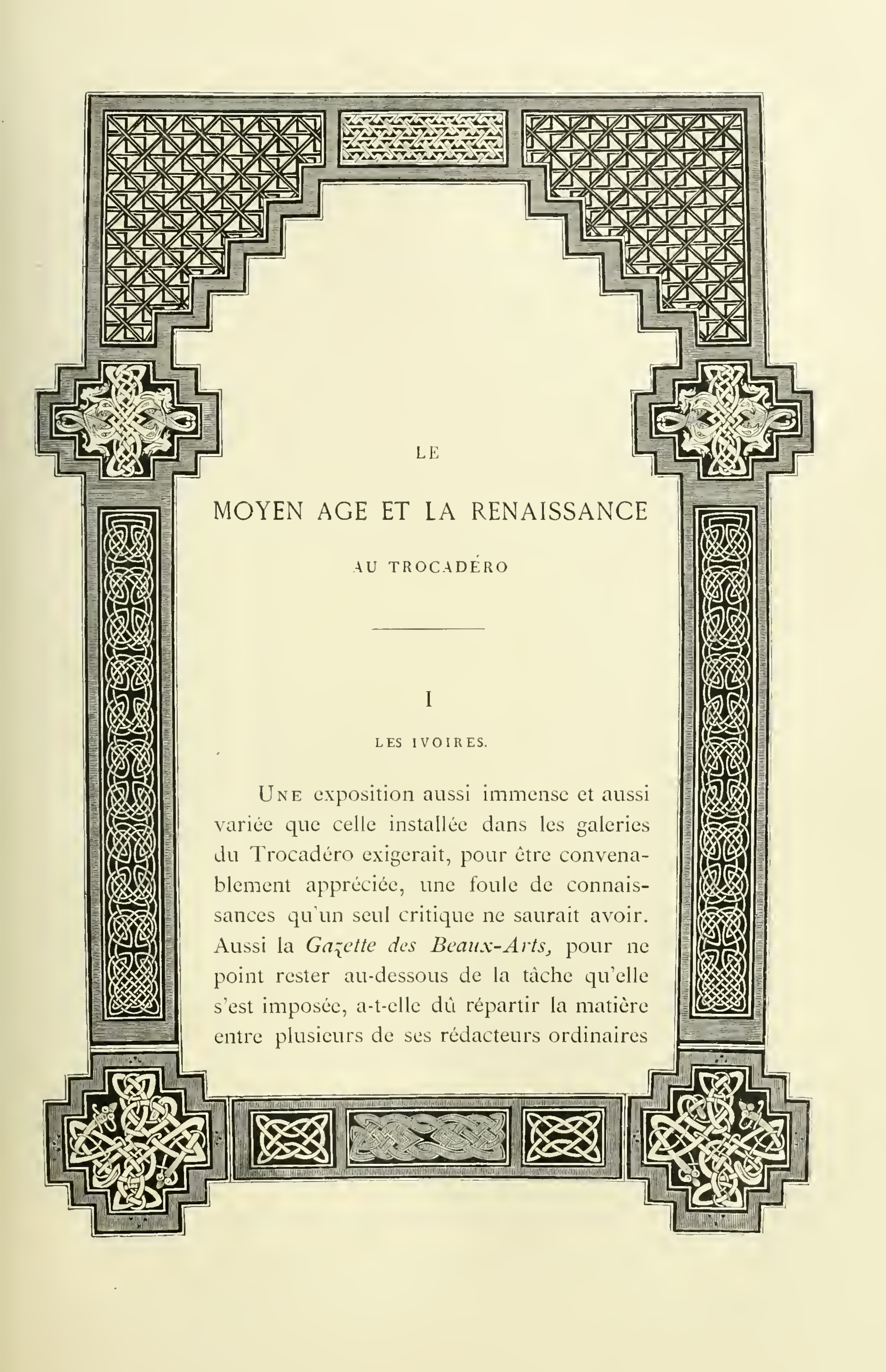
Après Vischer, on ne saurait guère citer que son élève, Pancrace Labenwolf, l'auteur de la fontaine de l'*Homme aux oies*, à Nuremberg, dont on connaît quelques moyennes figures de bronze.

Les artistes allemands de la Renaissance ont excellé dans un autre genre de sculpture qui leur est particulier : nous voulons parler des bas-reliefs de très petites dimensions, pour lesquels ils employaient de préférence la pierre lithographique, *speckstein*, le buis et d'autres bois compactes. Ils ont exécuté avec cette dernière matière des médaillons-portraits d'un modelé délicat et d'une finesse de touche remarquable,

des bas-reliefs qui rivalisent avec les chefs-d'œuvre des petits maîtres graveurs, Beham, George Pencz et Aldegrever. Malheureusement, si on en excepte un portrait-médaillon de la vitrine de M. Gavet et un délicat bas-relief exposé par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, notre exposition du Trocadéro ne contient rien qui nous permette de nous étendre sur les œuvres de ce genre, contingent charmant de l'art allemand, nombreuses cependant dans les cabinets des amateurs parisiens.

EUGENE PIOT.





LE

MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

I

LES IVOIRES.

Une exposition aussi immense et aussi variée que celle installée dans les galeries du Trocadéro exigerait, pour être convenablement appréciée, une foule de connaissances qu'un seul critique ne saurait avoir. Aussi la *Gazette des Beaux-Arts,* pour ne point rester au-dessous de la tâche qu'elle s'est imposée, a-t-elle dû répartir la matière entre plusieurs de ses rédacteurs ordinaires

auxquels elle a adjoint un certain nombre de collaborateurs nouveaux.

M. Rayet a commencé par l'étude des monuments de l'antiquité grecque, qui lui est si familière. M. Benjamin Fillon, qui, parmi ses passions de collectionneur éclairé, a celle des antiquités mérovingiennes, a bien voulu se charger de tout ce qui regarde les transformations de l'art en Occident, depuis le commencement de notre ère jusqu'à l'avènement des Carolingiens. M. Eugène Piot, dont le goût pour l'art italien du xve siècle se montre dans tout ce qu'il a possédé et possède encore, apprécie cet art dans le marbre et dans le bronze avec la haute compétence que chacun lui reconnaît.

Les armes et les armures sont revenues de droit à M. E. de Beaumont.

Quant au reste, ou du moins à une grande partie du reste, les arts de l'Orient exceptés, qui sont parcourus par MM. Henri Lavoix, Arthur Rhoné, etc., c'est à nous qu'on en a imposé le fardeau.

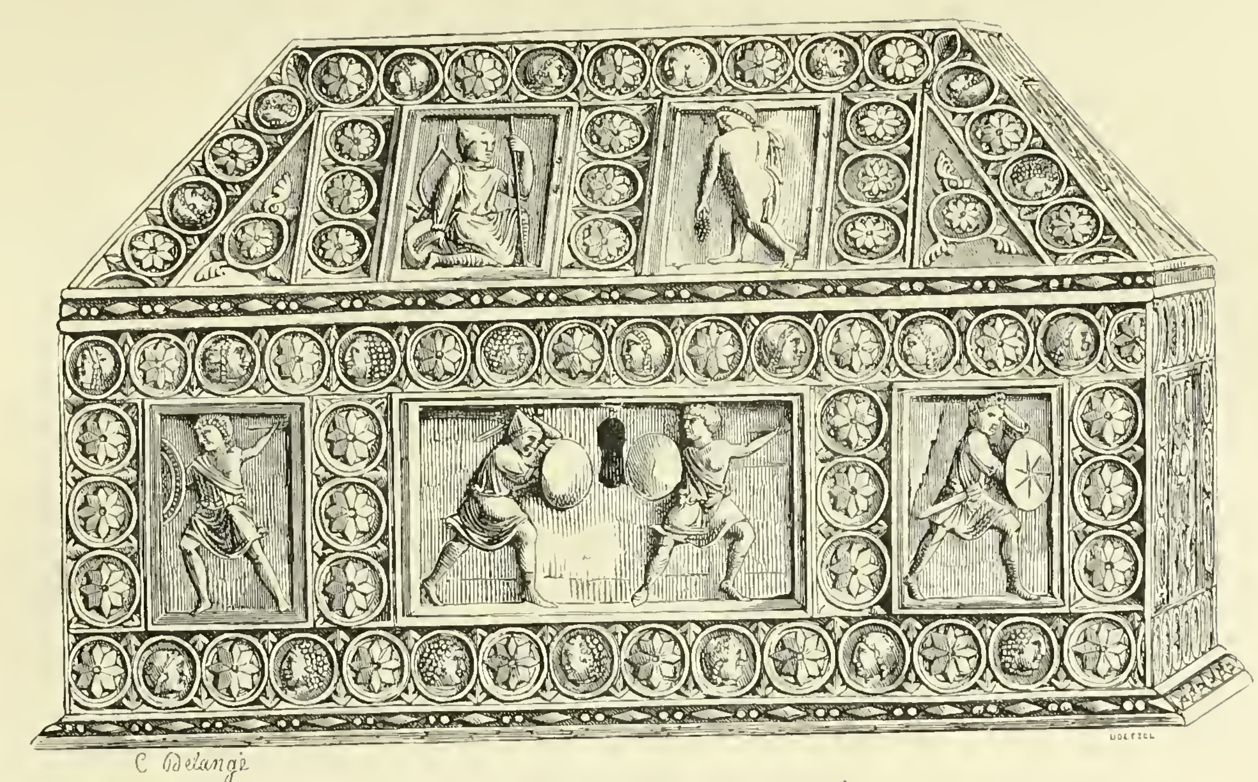
Qu'on veuille bien excuser les redites s'il nous arrive d'y tomber, lorsque nous traiterons de matières dont nous avons déjà eu l'occasion de parler; mais qu'on nous pardonne surtout si nous sommes long et superficiel tout ensemble. Le sujet est si vaste dans sa diversité que c'est le cas de suivre le précepte des gens sages : « Glissez, critiques, mais n'appuyez pas. »

Nous commençons donc sans autre préambule, suivant la classification par matières et l'ordre chronologique dans chaque division.

La collection Basilewsky, si riche en ivoires qu'elle permettrait à notre collaborateur M. Benjamin Fillon d'étudier à l'aide des pixydes chrétiennes qu'elle possède, la sculpture contemporaine de nos mérovingiens, se complète à partir de l'époque carolingienne par les apports de MM. Castellani, Stein, Maillet du Boullay et divers.

D'un feuillet de diptyque assez barbare, qui lui appartient, plutôt ciselé que sculpté, et que nous attribuons au VIIIe siècle, plaque dont les trois registres représentent *le Péché originel, l'Arche* et *le Sacrifice d'Abraham,* nous rapprochons les quatre évangélistes de M. Stein, d'un dessin également barbare, que leurs inscriptions nous montrent exécutés par un Latin. Les enlacements des tiges qui serpentent sur le fond nous semblent une imitation de ceux dont on a prétendu orner les lettres initiales des manuscrits de cette époque.

Il faudrait peut-être reculer jusqu'au même temps une plaque de



COFFRET BYZANTIN EN IVOIRE, DU IXe SIÈCLE.

(Collection de M. Basilewsky.

reliure appartenant encore à la belle collection de M. Stein, où le Christ dans sa gloire, imberbe et portant la croix résurrectionnelle, ce qui n'est point habituel dans ces sortes de représentations, est placé entre les quatre symboles évangéliques. L'inscription suivante, en lettres en relief, est tracée dans le bas de la plaque : OB AMOR CS RADEGID FIER ROGAVIT, qu'on doit lire : *Ob amorem crucis Radegid fieri rogavit.* Radegid est un nom gaulois et les *o* de l'inscription sont des losanges qui appartiennent à l'épigraphie de ces époques reculées.

Une plaque exposée par M. Castellani nous intrigue vivement à cause du costume des personnages qu'elle met en scène et qui ne sont autres que le premier assassin et la première victime. A gauche on voit Caïn et Abel allumant chacun leur bûcher sous la main de Dieu qui bénit celui du second. A droite Caïn étrangle son frère renversé à terre. Puis il fuit, chassé par Dieu qui apparaît en buste dans les airs.

L'œuvre est byzantine, car la main de Dieu, dans la première scène, bénit à la façon grecque. Elle est d'époque très reculée, car le nimbe de Dieu dans la seconde est uni au lieu d'être croiseté. Mais quels costumes étranges portent les deux fils aînés du premier homme? Ils sont presque vêtus comme les acteurs du cirque. Un justaucorps épais, sorte de cuirasse descendant à la ceinture, par-dessus une tunique relevée sur chaque cuisse, des braies en spirale, et des chausses ainsi que des chaussures maintenues par des bandelettes. Point de coiffures et des cheveux crépus.

Notons que le chapiteau de la colonne qui sépare les deux scènes est orné d'une feuille qui descend de l'abaque, au lieu de monter de l'astragale.

Tout ceci est étrange. Plusieurs ivoires du même genre seraient dispersés en Italie, proviendraient d'un ambon de la cathédrale de Salerne et seraient des œuvres normandes.

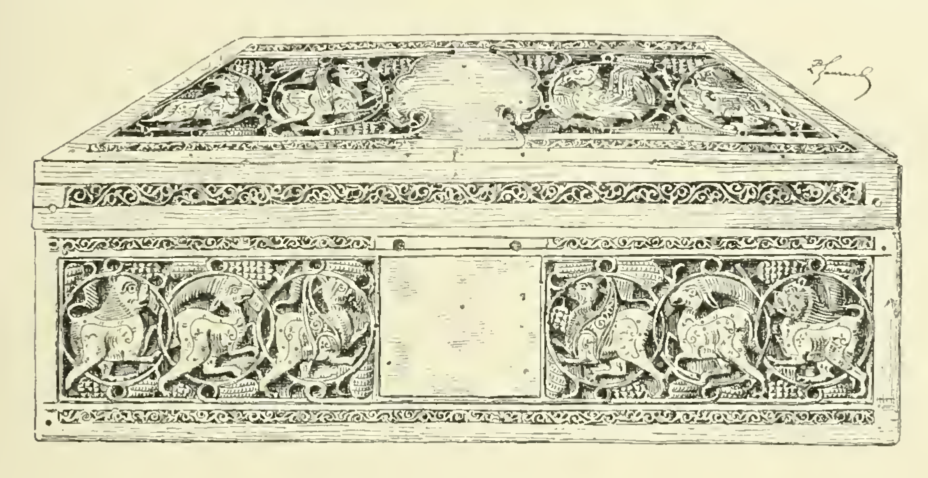
Nous classerons à la suite toute une réunion de boîtes telle que nous n'en avons pas encore rencontré de pareille. Toutes montrent le même caractère de décoration, et doivent être attribuées à l'art byzantin d'après les inscriptions qui, sur plusieurs, expliquent les sujets qui y sont représentés.

Toutes sont formées d'ais en bois revêtus de plaquettes d'os ou d'ivoire encastrées dans des bandes ornées soit d'une succession d'anneaux jointifs encadrant des rosaces à pétales aigus, ou une rosace et une tête de profil alternées, têtes d'un caractère tout particulier, au

front fuyant et à la chevelure crépue que l'on retrouve parfois dans les grandes majuscules et les encadrements des manuscrits carolingiens.

M. A. Basilewsky possède trois de ces boîtes à couvercle en pyramide tronquée, dont les plaques représentent des combats de cavaliers, des jongleurs ou des jeux de cirque. Nous les attribuons à l'art grec du VIIIe au IXe siècle. Celle dont l'exécution est la plus soignée et que nous reproduisons ici, est attribuée au IXe siècle par M. J. Labarte qui y voit, dans le guerrier asiatique de l'une des plaques, un souvenir des guerres de Basile le Macédonien en 872.

Des cinq autres coffrets, qui sont rectangulaires avec couvercle



COFFRET BYZANTIN EN IVOIRE.

(Collection de M. Basilewsky.)

plat à coulisses, quatre plus ou moins complets sont exposés par M. Castellani[1] un par Mme la comtesse d'Authenaise.

Celui-ci, dont les frises d'encadrement sont décorées d'une suite de têtes seules, et le plus important de ceux appartenant à M. Castellani, représente des scènes de la Genèse et de l'histoire de Joseph, qu'expliquent des inscriptions grecques, qui ont le grand mérite de nous renseigner sur leur provenance. Ils ont été fabriqués à Byzance ou par des mains byzantines.

Notons que les sujets des trois plaques du couvercle du coffret Castellani — *la Création d'Adam, la Naissance d'Ève* et *le Meurtre d'Abel* — sont identiquement reproduites sur deux plaques exposées par M. Stein.

1. Aujourd'hui dans la collection A. Basilewsky.

L'histoire douloureuse de nos premiers parents devait se développer sur les flancs de ce coffret, veuf d'un certain nombre de ses plaques. Nous y voyons cependant Adam en train de labourer la terre à l'aide d'un hoyau, et, sur les deux plaques de l'une des extrémités, une scène unique, précieuse pour l'histoire de l'industrie sous les Carolingiens. Adam forge assis devant une enclume, tandis qu'Ève active le feu de la forge en donnant un mouvement alternatif à deux soufflets cylindriques qu'elle tient en main par leurs poignées.

Sur le second des coffrets de M. Castellani, des jeux du cirque sont représentés. Sur la plaque du couvercle on voit deux hommes avec des bêtes féroces, assez fantastiques même. Entre elles on aperçoit l'arrière-train d'un petit homme dont le buste est enfoncé dans quelque chose qui ressemble à un coquetier. C'est un gymnaste qui, pour échapper à la bête, disparaît dans une trappe comme on en voit figurées par de petits cercles dans la partie inférieure du diptyque consulaire d'Areobindus (collection Basilewsky), où des hommes très agiles jouent une foule de niches à des ours bien appris qui semblent acharnés à leur poursuite.

Notons, avant de quitter ces coffrets, le caractère bien tranché des sujets qui les décorent. Sur les uns, des combats ou des jeux qui peut-être se confondent; sur les autres, la genèse pénible de l'humanité, l'homme et la femme condamnés au travail. Quelle leçon pour le ménage à qui peut-être on les offrait, remplis de présents, au jour du mariage!

Un coffret, que nous publions, et un olifant exclusivement décorés d'animaux fantastiques dans les enroulements d'un cep de vigne de la collection Basilewsky, un autre coffret semblable appartenant à MM. Seillière, et un dernier olifant à M. Stein, sont-ils des produits de l'art byzantin de l'époque du triomphe des iconoclastes, lorsque la représentation de la figure humaine n'était plus admise? La chose est possible. Mais il est possible aussi que les querelles auxquelles donna lieu l'imagerie religieuse soient étrangères à la fabrication de ces petits meubles.

Notons encore dans la collection Basilewsky un bois de renne décoré sur ses bords d'un galon ciselé de même style : pièce curieuse que l'on a dû conserver dans quelque trésor d'église ou de couvent, comme une rareté provenant de quelque animal fantastique, au même titre que les défenses de narval, qui passaient pour des cornes de licorne, que les côtes de baleine qu'on se figurait être des os du léviathan, et que les œufs d'autruche, qu'on disait être des œufs de griffon.

Les monstres sculptés avec les andouillers de ce bois nous laissent cependant fort perplexe sur l'époque où le travail fut exécuté. Il y a des dragons à gueule ouverte qui sont d'une physionomie que nous sommes habitués à rencontrer vers le XII[e] siècle.

Le Musée de Lyon, qui a fait un magnifique envoi d'ivoires, possède deux feuillets de diptyque à trois registres : l'un, bordé de feuilles d'acanthe entablées, d'un travail très ferme que nous croyons du IX[e] siècle, nous montre deux apôtres, le paralytique emportant son lit après sa guérison et la Samaritaine; sur l'autre, d'un travail moins incisif et que nous croyons quelque peu postérieur, nous voyons l'aventure des rois mages encore revêtus du costume traditionnel donné aux Orientaux jusqu'à l'époque carolingienne. Ils offrent au Messie la myrrhe, l'or et l'encens ; couchés tous trois dans le même lit et habillés, ils sont avertis par un ange d'une fort belle tournure d'éviter la cour d'Hérode; enfin ils retournent en leur royaume, montés sur leurs chevaux.

Une plaque de travail grec exposée par M. Stein, et que nous reproduisons, doit en être rapprochée. Elle présente cette particularité d'avoir été, peu de temps après sa fabrication, complétée de façon à pouvoir s'adapter dans le cadre d'une reliure. La partie centrale montre le Christ dans sa gloire, bénissant à la manière grecque. On lui a ajouté, à la partie supérieure, qui est cintrée, une petite plaque qui la rend rectangulaire et qui porte la colombe dans un disque croiseté, entre deux symboles évangéliques; puis, à la partie inférieure, sur une autre bande correspondante, l'agneau pascal, également dans un disque croiseté, entre les deux autres symboles. Nous supposons qu'un ouvrier, ignorant la signification des quatre lettres grecques I. C. — XC., aura pris le Christ pour Dieu le Père, et prétendu figurer la Trinité en y ajoutant les emblèmes du Saint-Esprit et du Christ.

Il se présente maintenant un certain nombre d'ivoires où une influence antique abâtardie se révèle, et que nous croyons devoir classer parmi les œuvres de la décadence carolingienne du X[e] au XI[e] siècle.

Telle est une plaque exposée par M. Castellani représentant sur son premier registre *la Crucifixion* avec l'arrangement symétrique ordinaire des deux soldats portant, l'un l'éponge au bout d'un roseau, l'autre la lance; de la Vierge et de saint Jean, et de deux anges dans des disques au-dessus des bras de la croix, symbolisant sans doute le soleil et la lune; sur le second, *les Saintes Femmes au tombeau*. On n'en voit que deux qui portent les aromates dans des vases ouverts, suspendus à trois

chaînes qui sont absolument de la forme des encensoirs qu'on voit suspendus dans les arcatures des canons des évangéliaires du IX[e] siècle.

Un encensoir semblable est indiqué dans la même scène d'une plaque de la collection Basilewsky. Un premier registre montre *la Descente de croix* et *les Saintes Femmes au tombeau;* le second, *le Christ descendant aux limbes.* Cette dernière scène a cela de remarquable qu'un roi et qu'une reine, assistés de saint Jean-Baptiste, y assistent. L'inscription gravée RAIMVNDVS : ME : FECIT indique une origine latine.

Les trois mêmes scènes se trouvent encore réunies, mais différemment disposées, sur une autre plaque qui est également latine par la façon dont le Christ, qui est vêtu, bénit ceux qu'il vient délivrer de l'enfer. Une certaine énergie dans le jet des plis, tourmentés à leur extrémité flottante, nous indiquerait une main allemande comme dans l'*Ascension,* que l'énergie des attitudes et l'accentué des formes sous les draperies signale dans la même collection.

Forcés jusqu'ici de fixer des époques sans savoir si des provenances diverses ne doivent pas expliquer des apparences et des exécutions différentes, nous arrivons enfin à un monument qui est presque daté. Il s'agit de l'urceum de la collection Basilewsky qui porte le nom d'Othon. Il y eut trois empereurs d'Allemagne de ce nom, de 936 à 1002. Mais c'est au dernier, qui eut des velléités de rétablir l'empire romain avec sa pompe, qu'on l'attribue à cause de l'enflure des vers dédicatoires où nous voyons son nom :

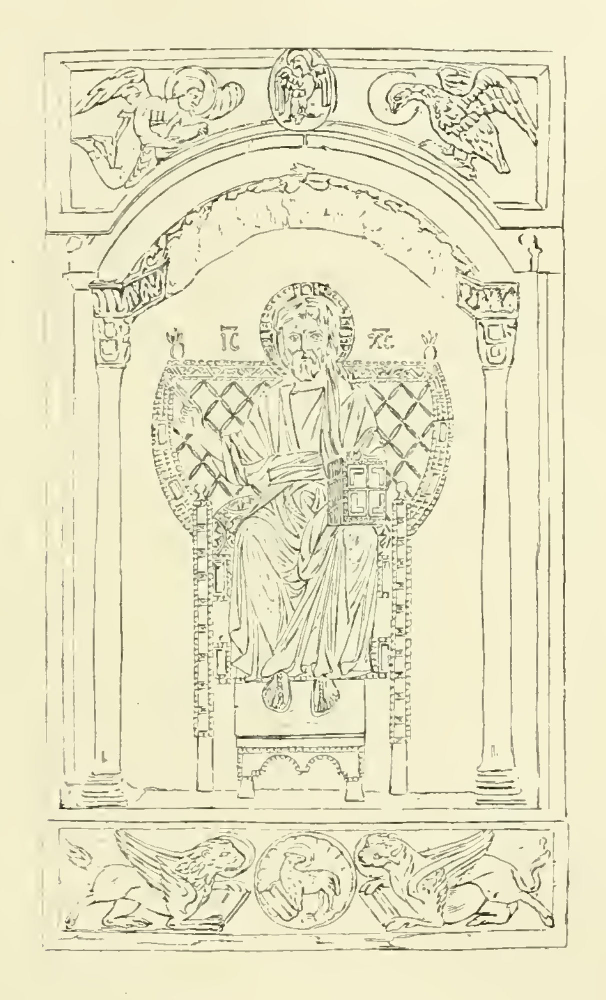
OTONI AVGVSTO PLVRIMA LUSTRA LEGAT
CERNVVS ARTE CVPIT MEMORARI CESAR ALIPTES.

Quelque chose, ornement ou lettre, qui ressemble à un K, placé à la fin de ce dernier vers, a motivé en Allemagne quelques commentaires peu concluants. Toujours est-il que les personnages des différentes scènes de la Passion sculptées sur ce vase ecclésiastique, bien qu'un peu courts, sont d'un grand caractère. et que plusieurs d'entre eux sont empruntés au célèbre diptyque de Monza.

La même collection, que nous dirions si riche en ivoires si elle n'était riche en toutes choses, possède encore deux plaques de la même époque, l'une byzantine, l'autre latine, représentant, la première, le commencement de la vie du Christ, l'autre sa fin.

Avant de quitter les ivoires de physionomie ou plutôt de tradition encore antique, pour aborder ceux que réclame un art nouveau, arrêtons-

nous devant les deux grands bras de croix qu'expose M. Maillet du Boullay et dont nous donnons un spécimen. Le galon qui les borde est de style oriental, comme les coffrets et les olifants que nous avons déjà examinés; mais les croix complètes que conservent encore quelques



PLAQUE DE RELIURE EN IVOIRE DE TRAVAIL GREC.

(Collection de M. Stein.)

églises d'Espagne nous montrent que ces ivoires ont été ciselés sous une influence moresque.

Ils étaient dorés, ainsi qu'on peut le reconnaître à quelques traces d'or retenues dans les fonds. Des pierres fines en table ou des verroteries étaient cloisonnées dans le champ réservé au centre de l'ivoire, et des ornements d'orfèvrerie, dont on voit les trous d'attache sur la

tranche, réunissaient les bras de ces croix, dont les dimensions égalaient la richesse.

Si l'art byzantin continue à côtoyer l'art latin qui se développe avec des physionomies différentes chez les différentes nations de l'Occident, il se hiératise, si l'on peut dire ainsi, pratiqué par des artisans privés de toute initiative, et devient enfin ce que l'on sait dans les couvents du mont Athos.

Un magnifique diptyque jadis peint, appartenant au Musée de Chambéry, et le diptyque des douze fêtes de la collection Basilewsky, montrent ce qu'il est devenu au XII[e] siècle : précieux, mais sec, et comme songeant avant tout à faire participer les figures de la rigidité de l'ordonnance architecturale qui les domine.

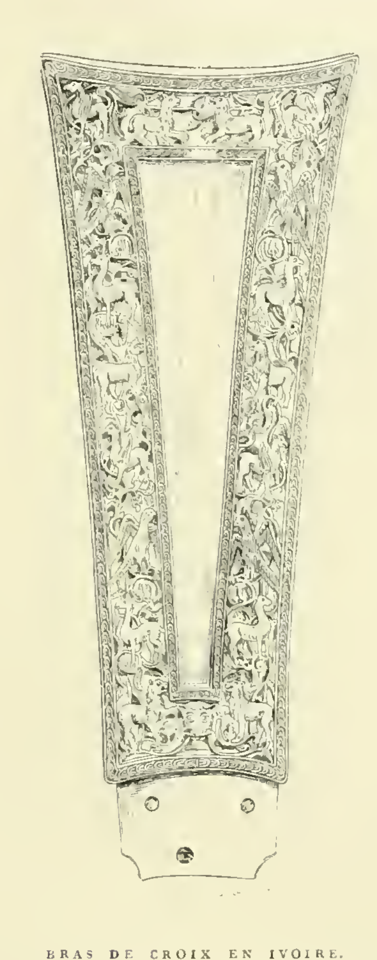
Leur comparaison avec les quatre évangélistes d'une petite plaque de la collection Basilewsky montre le changement qui s'est opéré entre le grand style de celle-ci et la manière des deux autres.

Les deux motifs principaux du diptyque de Chambéry sont, d'un côté, la Vierge entre saint Pierre et saint Paul, de l'autre, la Résurrection, encadrées supérieurement par des scènes de la vie et des miracles du Christ, que surmontent, dans des demi-cercles superposés au rectangle des plaques, d'un côté la Crucifixion, de l'autre la Transfiguration, qui en est comme la figure glorieuse. La bordure inférieure se compose d'un rang d'arcs abritant chacun une figure d'un saint grec, au-dessus d'une série de médaillons formés par les enlacements d'un ruban, qui encadrent le buste d'un apôtre. Des inscriptions grecques nomment chaque personnage ou expliquent chaque scène.

Lorsque l'artiste eut un champ plus considérable à sa disposition, s'il soigna les visages qu'il polit avec une certaine recherche en leur donnant un type juif assez prononcé, il continua de ciseler les plis des vêtements comme dans la plaque du Musée de Lyon qui représente le Christ législateur en buste, comme dans celle de M. Odiot qui représente la Vierge en buste avec l'Enfant, comme dans le diptyque de M. Basilewsky, dont les longs personnages sont enveloppés par une plus longue inscription tracée en italien du XIII[e] au XIV[e] siècle et empruntée à l'Évangile, qui raconte *la Présentation au temple.*

L'art occidental du XI[e] siècle s'accuse d'abord avec toute sa barbarie naturelle à des gens assez pauvres pour être privés d'ivoire et pour employer l'os à un objet de luxe, dans le coffret de la collection Basilewsky, dont les arcatures abritent des figures d'apôtres et de saints

qu'il a été nécessaire de désigner par des inscriptions latines. Mais il s'assouplit pour décorer les disques de dent de morse ou d'ivoire du jeu de dames de la même collection où les sujets religieux et les sujets profanes se mêlent. Témoin la vision de saint Barlaam, qui voit un homme monté sur un arbre pour se repaître du miel d'une ruche qui y



BRAS DE CROIX EN IVOIRE.

(Collection de M. Maillet du Boullay.)

est placée, pendant que deux rats, l'un blanc, l'autre noir, en rongent le pied ! Image de notre vie, que dévorent le jour et la nuit, tandis que nous nous abandonnons à ses délices.

Pardon de la morale; elle n'est pas de nous. C'est l'imagier barbare du XIe siècle qui la fait aux gens auxquels était destiné ce petit ustensile qu'il fouillait avec plus de bonne volonté que de science. Horace y mettait certainement plus de grâce ; mais le sentiment est le même.

L'art manque encore de souplesse dans les quelques crosses d'un caractère particulier, que nous croyons fabriquées dans le nord de l'Italie ou le sud de l'Allemagne, que possède la même collection. Il en manque encore dans le tau du musée départemental d'antiquités de Rouen; mais, comme il y a un progrès marqué dans celui de M. Basilewsky, que nous publions et qui appartient à l'art allemand du XIIe siècle, tant par l'abondante souplesse des vigoureux feuillages qui le composent que par l'énergie sauvage des petits personnages qui y sont mêlés.

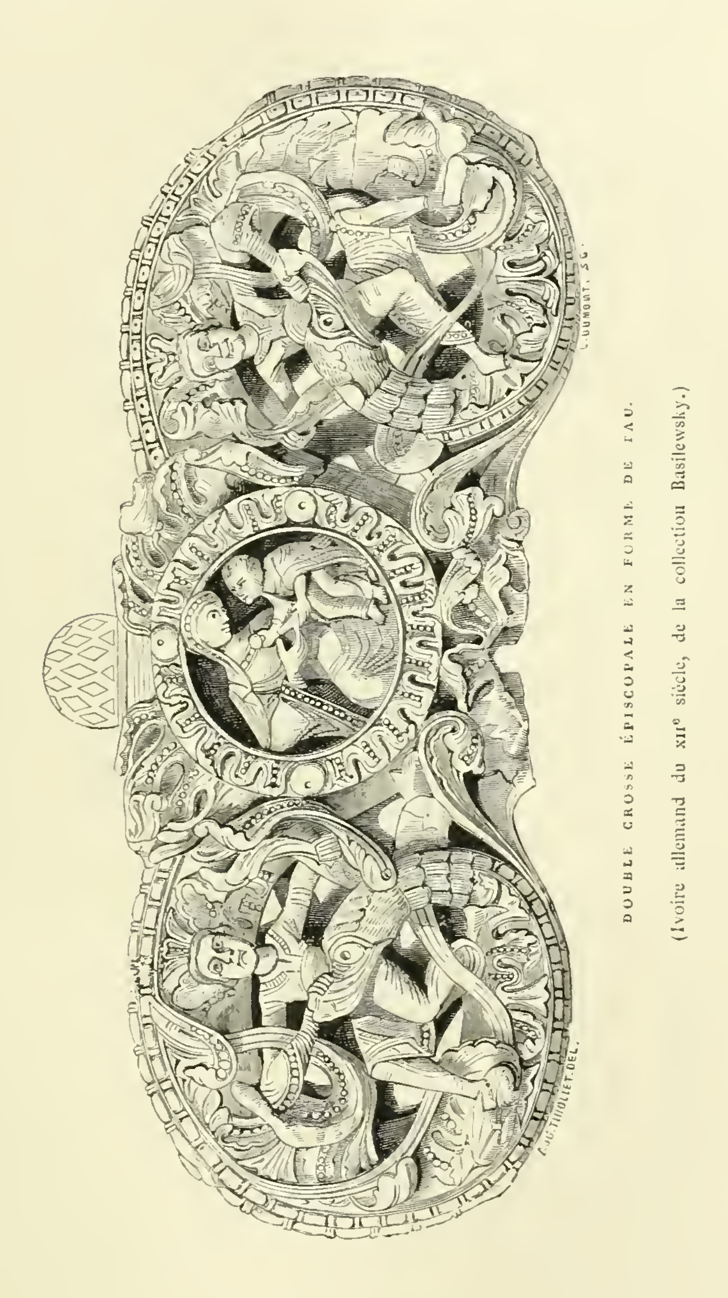
Deux fragments, exposés par M. Bligny, doivent appartenir au XIIe siècle, et tous deux, bien que revêtus d'une patine différente, montrent la même mollesse dans leurs plis. L'un est une *Descente de croix;* l'autre, *l'Arrestation du Christ*. Le costume des soldats sert à le dater. Ils portent le haubert de mailles sous une robe que recouvre la cotte d'armes, et sont coiffés du capuchon de mailles sous le heaume gemmé.

Nous entrons maintenant dans l'art qu'il faut appeler gothique afin de se conformer à l'usage, tant avec les Vierges nombreuses et encore un peu gauches que MM. Basilewsky, Stein et Benjamin Fillon ont exposées, ainsi qu'on peut le voir par celle que nous reproduisons, qu'avec la foule nombreuse des œuvres exquises qui nous sollicitent de toutes parts.

Mettons en tête la Vierge ouvrante du Musée de Lyon et celle du Musée de Rouen, bien que celle-ci ait été réduite à l'état de triptyque par la suppression de tous ses reliefs : triptyques intérieurs qui, avec quelques différences dans le symbolisme, reproduisent celui du Musée du Louvre. Puis notons encore les autres Vierges assises ou debout des collections Basilewsky, Odiot et Maillet du Boullay; celles de M. le baron Charles Davillier; la Vierge et le saint Jean qui ont dû jadis faire partie d'une Crucifixion, à M. Desmottes, de Lille, et la charmante Vierge allaitant l'enfant Jésus, du Musée de Rouen.

Songez que lorsque André Pottier acquit celle-ci d'une église du département de l'Eure pour le Musée, elle était revêtue d'une telle couche d'apprêt doré qu'elle semblait une œuvre du XVIIIe siècle. Au poids seul on devinait l'ivoire. Aussi quelle émotion en la débarrassant de l'enveloppe qui l'empêtrait! et quelle joie de découvrir peu à peu le sourire de son visage, et la finesse de ses attaches, et la savante abondance de ses plis sous les écailles de son enveloppe dorée! Le hasard nous fit assister à toutes ces péripéties, et nous partagions toutes les émotions de notre savant maître et ami.

Deux œuvres méritent qu'on s'y arrête, d'abord par leur beauté, puis parce qu'elles ont dû être réunies dans un même ensemble avant que de l'être pour un temps dans les vitrines du Trocadéro. Nous vou-



DOUBLE CROSSE ÉPISCOPALE EN FORME DE TAU.

(Ivoire allemand du XIIe siècle, de la collection Basilewsky.)

lons parler du personnage agenouillé que possède M. le baron Gustave de Rothschild, et des deux anges debout du Musée de Chambéry. Ils appartiennent au même art et sont de même style. Des traces d'orfrois

se voient sur l'un ; les deux autres ont leurs carnations peintes. De plus, le personnage en question avait été exposé en 1867 par M. le marquis Costa de Beauregard, qui l'avait apporté de Savoie. Alors nous le rapprochions, dans notre pensée, et nous n'étions pas le seul à le faire, du magnifique groupe du *Couronnement de la Vierge*, du Musée du Louvre[1]. Or voici que nous apprenons aujourd'hui par celui qui apporta jadis *le Couronnement* à Paris, qu'il était allé également le chercher en Savoie.

Voici donc cinq figures qui devaient composer autrefois un de ces polyptiques, comme la collection Basilewsky et M. Stein nous en montrent de si importants et de si charmants exemples, mais bien réduits en comparaison de celui que nous reconstituons par la pensée, et qui était, sans aucun doute, l'un des plus beaux monuments du grand art du XIIIe siècle.

Par une ingénieuse combinaison, les figures sculptées en demi-relief sur les différents registres des volets y développent le plus souvent les scènes sculptées en ronde bosse sous les édicules des deux étages du motif central : scènes qui sont dans le haut *le Jugement dernier*, dans le bas *la Glorification de la Vierge*.

Notons que, sur un petit triptyque du Musée de Lyon, les scènes des volets sont simplement peintes, ou plutôt que leurs personnages sont exprimés par un à-plat d'or redessiné en brun et en rouge.

Les diptyques religieux sont nombreux et nous mènent insensiblement du XIIIe au XIVe siècle, où la main est peut-être plus habile, mais plus sèche et plus maniérée. La collection Basilewsky en compte six pour le moins, et tous très importants, sans parler de trois triptyques qui sont plus importants encore. M. Stein en a trois, dont le plus grand doit être rapproché de ceux apportés par Mlle Grandjean et par le Musée de Dijon. La main qui les a exécutés à la fin du XIIIe siècle doit être la même; les scènes, qui toutes sont empruntées à la Passion, sont semblablement composées et dans le même ordre. Il y a parfois des intercalations lorsque le champ de la plaque est plus grand, étant divisé en un plus grand nombre de compartiments. Aussi le diptyque de Mlle Grandjean montre deux scènes de plus que ceux de M. Stein et du Musée de Dijon.

Il est rare que les ivoiriers du XIIIe au XIVe siècle sortent du même ordre de sujets; il y a quelques exemples, cependant, d'introduction

1. La *Gazette des Beaux-Arts* en a publié une gravure par M. Gaucherel, 1re série, t. X.

dans leurs diptyques de scènes empruntées à l'hagiographie, pour satisfaire sans doute à des commandes de gens ayant pour tels ou tels saints une dévotion particulière. Un feuillet d'un diptyque appartenant à M. Maillet du Boullay, par une de ces exceptions nous montre saint



VIERGE EN IVOIRE DU XIIe SIÈCLE.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

Jacques le Majeur en pèlerin, donnant son bâton au thaumaturge Hermogène, afin de le délivrer des démons ; saint Georges, revêtu d'une armure à ailettes, ce qui indique les commencements du XIVe siècle, et saint Martin coupant son manteau ; sur un autre diptyque de M. Basilewsky nous voyons aussi la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Jacques

le Majeur, ce qui pourrait faire penser que ces pièces ont été destinées à l'Espagne, où cet apôtre est particulièrement honoré.

Ceci nous amène à indiquer une des questions les plus controversées que soulèvent ces charmants produits de l'imagerie du XIIIe et du XIVe siècle. Quelle est leur provenance? Si l'on s'en rapportait aux dires de ceux qui les ont apportés sur le marché de la curiosité, tous les pays pourraient les revendiquer. Mais, s'il se remarque quelques nuances, celles-ci n'affectent pas le style de ces pièces, qui nous semble éminemment français, et nous les croyons toutes sorties de mains d'artisans qui, partis de l'Ile-de-France, ont pu s'établir soit au Midi dans l'Aquitaine, l'Italie ou l'Espagne, soit au Nord en Angleterre ou dans les Flandres, peut-être même à l'Est en Allemagne; qui s'y sont laissé influencer par l'art ambiant, mais en gardant malgré tout leur fond national. Ce qui nous le fait croire, c'est qu'une grande école de sculpture exista en France du XIIe au XIVe siècle, comme le prouvent nos cathédrales, et n'exista que là, comme le montre, pour l'Italie, l'infériorité des sculptures contemporaines exposées au Trocadéro, qu'elles soient de marbre ou de bois.

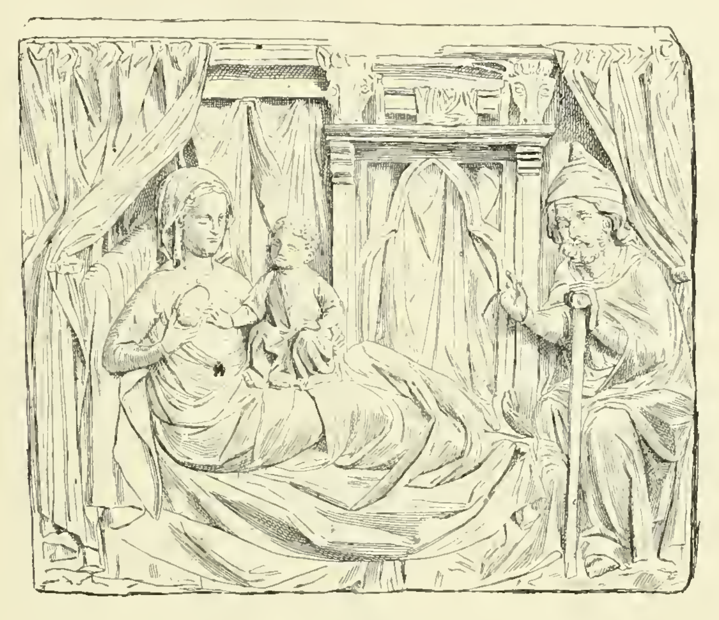
Si l'on veut étudier ces nuances de style auxquelles nous faisons allusion, on trouvera dans la collection Basilewsky un grand diptyque terminé supérieurement par plusieurs frontons, que l'on dit italien, et qui présente en effet un certain allongement dans les figures, une certaine simplicité dans les draperies, que l'on ne rencontre pas dans un autre diptyque dont les figures courtes, les visages ronds et bien portants indiqueraient une influence flamande.

Le fragment appartenant à M. Stein, que nous publions et qui représente *la Crèche,* par contre, est bien français. Nous ferons, de plus, remarquer l'identité du costume de saint Joseph et du personnage agenouillé de la collection G. de Rothschild.

Il nous reste, avant de quitter cette nature d'objets religieux, à citer deux pixydes sculptées de sujets de la vie du Christ, appartenant, l'une au Musée de Dijon, qui a eu le tort d'en aviver les peintures, l'autre à la collection Basilewsky, et un diptyque du commencement du XVe siècle, d'une merveilleuse finesse d'exécution, qui appartient au Musée de Lyon. Sur l'un des feuillets, *le Trépassement de la Vierge* est représenté au-dessus de *l'Arbre de Jessé;* sur l'autre, *la Crucifixion,* sujets que désignent des inscriptions françaises à jour, et que bordent latéralement des figures d'ange abritées par des étages de dais à jour, et

que dominent une série d'autres dais à l'architecture microscopique.

Il nous faut encore citer une crosse du XIVe siècle, de la collection Seillière, dont le sujet est double : d'un côté, *la Vierge;* de l'autre, la *Crucifixion*. A côté de l'ange qui, portant sur le nœud, relie le crosseron à la hampe, l'abbé du monastère, pour lequel elle fut fabriquée, est agenouillé. L'abbé est seul sur une autre crosse, appartenant à M. Castellani, et c'est en cela seul qu'elle diffère. La collection Basilewsky possède également plusieurs crosses; celles-ci sont italiennes, du XVe siècle : l'on



LA CRÈCHE, IVOIRE FRANÇAIS DU XVe SIÈCLE

(Collection de M. Stein.)

y peut étudier, à son aise, la différence qui existe entre l'art franchement italien et l'art français des ivoiriers du moyen âge.

Nous ne rencontrerons plus guère maintenant que des monuments civils beaucoup plus rares que les précédents, sauf quand il s'agit des boîtes à miroir que nous trouvons dans la collection Basilewsky, chez M. Castellani, chez M. Stein, chez M. Bligny. Sur ces objets civils, des scènes d'amour, et parmi elles la chevauchée de mai, ou l'attaque du château d'amour, sont le plus souvent représentées. M. Stein en possède un cependant où l'Adoration des Rois a été sculptée au XVe siècle. Il ne devait pas être défendu aux personnes religieuses d'avoir soin de leur personne, et, s'il y avait des peignes liturgiques, il n'était pas impossible qu'il y eût des miroirs pour les accompagner.

Les diptyques à sujets profanes, qui avaient alors pour emploi de protéger des tablettes de cire, sont excessivement rares; ce n'est pas pour ce motif seul que nous citons celui du XIV[e] siècle qui appartient à M. le baron Ch. Davillier. Un de ses feuillets nous montre un jeune homme jouant à la main chaude avec de jeunes femmes; l'autre, le même jeune homme assis à terre, les jambes croisées, entouré des mêmes jeunes femmes et se livrant à nous ne savons quel jeu.

M. du Boullay possède le feuillet d'une autre paire de tablettes à écrire où l'on a représenté, au XV[e] siècle, d'un outil un peu sec, une danse de bergers.

Plusieurs coffrets doivent surtout nous intéresser par leurs sujets empruntés aux romans et aux fabliaux. Sur un dessus de coffret et sur un coffret entier appartenant à M. Castellani, et sur un autre exposé par M. Ch. Manheim, nous retrouvons les phases diverses du tête-à-tête d'un jeune homme et d'une jeune femme mal défendue par le petit chien qu'elle porte sur son bras. Un autre couvercle, du Musée de Boulogne-sur-Mer, nous montre, dans ses trois compartiments, formés par les réserves que doivent couvrir les ferrures : au centre, un tournoi; à gauche, un chevalier enlevant un dame sur son coursier, et au-dessus le même chevalier et sa conquête continuant leur fuite dans un bateau; à droite, l'attaque du château d'amour à l'aide d'une catapulte lançant des fleurs.

Un grand coffret de la collection Basilewsky nous montre aussi le jeu de la main chaude, et parmi plusieurs scènes d'amour et de chevalerie, l'histoire de Tristan.

Un dernier coffret, à M. Castellani, laisse deviner, dans le coin ombreux où il a été relégué, des sujets quelque peu scabreux. Nous y voyons bien l'aventure de Tristan, qui, apercevant dans la fontaine l'image du roi, grimpé sur un arbre pour le surveiller, s'arrête juste à point dans ses entreprises sur la reine qui ne se défendait guère. Nous voyons bien deux personnes, un homme et une jeune femme, couchés dans le même lit, une épée fichée entre eux deux; mais dans un autre compartiment du coffret nous ne voyons plus l'épée, et nous devinons autre chose... Ce mystérieux coffret serait à étudier, afin de découvrir l'origine des sujets qui y sont figurés[1].

1. Ce coffret, que nous avons pu examiner à loisir dans la collection Basilewsky, où il est aujourd'hui, représente en effet plusieurs épisodes du roman de *Tristan*. M. Louis Paris, qui a fait une étude particulière du roman, a découvert sur le coffret les scènes suivantes, que nous énumé-

M. Stein en possède un autre dont les sujets sont religieux et doivent sortir de quelque atelier parisien, car les divers épisodes de la légende de saint Denis, de saint Rustique et saint Éleuthère y sont représentés.

L'ornementation des coffres, si nombreux dans le mobilier du moyen âge, n'a pas toujours été aussi compliquée. On s'est parfois contenté de simples ornements dorés qu'entoure un trait noir ou rouge. Telles sont les boîtes cylindriques qui, à Dijon, portent le nom de toilettes des duchesses de Bourgogne; telles sont deux boîtes presque identiques, exposées par M. Julien Durand et par M. Castellani.

Le style de leur décor, formé d'oiseaux et de rinceaux rudimentaires, nous fait supposer que ces boîtes venaient d'Orient, d'autant plus que dans l'armoire où M. Castellani a réuni sa collection de coffrets, nous en trouvons un décoré de la même façon avec des personnages évidemment persans. Mais l'Italie l'imita en lui donnant une physionomie particulière, ainsi que le montre un petit coffret rectangulaire à toit de la même collection. Un homme et une dame, dans le costume à haut col et à grandes manches de la fin du XIV[e] siècle, y sont représentés debout, en or chatironné de pourpre. Des chiens courent sur les côtés, à travers une banderole qui porte en lettres françaises, c'est-à-dire onciales, la devise : MARONOE.

Parmi les objets d'une destination civile, il nous reste à citer un charmant manche de couteau ou de canivet, à M. Maillet du Boullay, où la faute d'Adam et d'Ève est représentée en petites figures de plein relief; un autre petit manche, parmi plusieurs autres de la collection Basilewsky, dont les sujets sont indifféremment religieux et profanes; et enfin le manche de dague du XIII[e] siècle, si bien en main, comme disent les gens habitués à manier les armes, qui jadis faisait partie de la collection Bouvier, à Amiens.

Un pupitre tout revêtu, sur les tringles de bois qui le composent, d'un réseau flamboyant d'ivoire à jour, exposé par M. Vaïsse, appartiendrait à l'art espagnol du XV[e] siècle, ainsi qu'une petite plaque circu-

rons dans l'ordre des faits. — La reine Yseult et Tristan dans la nef boivent le philtre d'amour. — La reine Yseult descend de la nef. — La reine, Tristan et leurs suivants sont reçus par le roi Marc. — Le roi Marc couché avec Brangain, la suivante d'Yseult, qui se sauve avec Tristan. — Tristan et Yseult au bord de la fontaine. — Tristan et Yseult couchés, dorment habillés, une épée entre eux. — Le roi Marc laisse tomber son gant sur eux. — Tristan et Yseult couchés nus dans le même lit. — Tristan, déguisé en mendiant, traverse un gué, portant Yseult sur son dos. — La reine Yseult jure sur les évangiles que le seul homme qui l'ait approchée est celui qui lui a fait traverser l'eau. — Tristan et Yseult chevauchant font l'aumône à deux pèlerins.

laire à jour, représentant *l'Annonciation,* au baron Ch. Davillier.

Le XVI[e] siècle a peu d'ivoires à nous offrir, à part les quatre belles poires à poudre que possède M. le baron Ch. Davillier, celle surtout que décore une figure de Vénus accompagnée de l'Amour, d'un relief très discret et d'un modelé très fin.

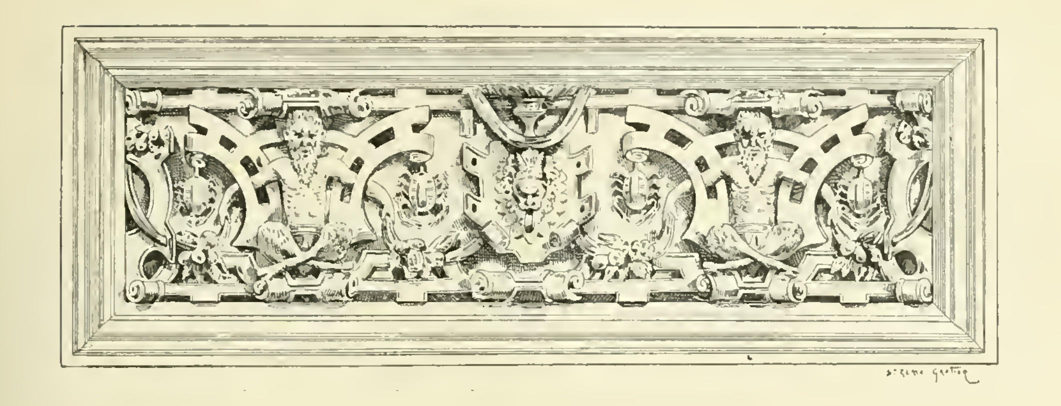
Une figure de femme nue, du même cabinet, portant un vase devant elle, nous semble appartenir à l'art allemand du XVI[e] siècle, tandis que l'art flamand peut revendiquer un groupe en ronde bosse exposé par M. Odiot : *Mars et Vénus,* qui sont tout absorbés par les attachantes combinaisons du noble jeu de dames, tandis que des Amours lutins cueillent et mangent les raisins d'une treille.

M. Delaherche a exposé une charmante petite tête de femme du XVI[e] siècle, posée sur une fraise d'argent, à l'extrémité d'une épingle d'ivoire qui nous fait songer aux petites figures de femmes du XIV[e] siècle qui amortissent les « gravouères » (épingles à séparer les cheveux) de la curieuse collection de M. Victor Gay.

L'art espagnol du XVII[e] est représenté par une tête d'*Ecce Homo,* de grandes proportions et d'un sentiment très douloureux, à M. Gaston Le Breton.

Nous terminerons enfin par une œuvre remarquable de la fin du XVII[e] siècle : le buste d'un personnage en perruque in-folio, d'un type très personnel et d'une exécution très souple, qui porte la signature de son auteur : C. LACROIX *fecit.* Notre collaborateur Paul Mantz nous apprend dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XIX, p. 343), à propos de l'Exposition rétrospective de 1865, où le buste de M. Fau avait figuré, que ce C. Lacroix était Bourguignon et fabriquait surtout des crucifix à Gênes, où il était établi.





LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

II

LE MARBRE.



Le marbre est une matière que le moyen âge a peu employée dans le Nord, habitué qu'il était à marier si intimement la pierre sculptée et l'architecture que les deux ne font qu'un ensemble indivisible et complet. Aussi ne le trouve-t-on que dans les figures isolées et d'une exécution très soignée, ainsi qu'il convient à une matière qui en ce temps-là devait être plus précieuse qu'aujourd'hui à cause des difficultés des transports et peut-être aussi de celles de l'extraction.

Il a le plus souvent servi pour les effigies tumulaires, et c'est de là que proviennent les deux bustes exposés par MM. Delaherche et Dufay.

Le premier est celui d'une jeune femme qui porte la guimpe et le voile des religieuses et qui n'est point religieuse pour cela, ainsi qu'on s'en aperçoit à la saillie que font ses cheveux de chaque côté de ses

tempes, sous le voile. On sait qu'il était de mode au moyen âge de se faire ensevelir dans l'habit d'un ordre religieux, et des deuils récents nous ont appris que cette habitude règne encore en Espagne.

Le second nous montre aussi la tête d'une jeune femme, belle de la beauté du moyen âge : front large, sourcils minces, yeux fendus, nez droit, bouche grosse au milieu et fine aux commissures, et menton fourchu, comme le dit Adrien de la Halle, que nous abrégeons.

La robe est décolletée ainsi qu'on la portait au XIV[e] siècle; la coiffure consiste en deux tresses pendantes le long des joues et rattachées à leur extrémité derrière la nuque. Un cercle, qui était garni de bronze ou d'orfèvrerie, entoure la tête.

L'emploi du métal, à la façon des Grecs, ne se reconnaît pas seulement aux trous destinés à le recevoir, qui sont percés dans le cercle de marbre, mais à deux petites plaques de plomb placées sous les tresses. En examinant de près cet arrangement, on reconnaît que ces plaques devaient garnir la partie inférieure de petites bandes d'étoffes interposées entre les tresses et des cheveux tombant de chaque côté le long des tempes et coupés carrément au niveau du lobe de l'oreille.

C'est un détail nouveau dans la coiffure féminine du XIV[e] siècle, qu'il est bon de retenir puisque l'occasion s'en présente.

Après ces deux bustes nous notons une œuvre exquise : c'est la petite Vierge appartenant à M. Bligny que nous aurions voulu publier et qu'à son geste on reconnaît avoir fait partie d'un groupe de *l'Annonciation*. Sa forme aplatie indique qu'elle était adossée à un fond.

Des œuvres italiennes sont exposées à côté, auxquelles on donne pour auteurs les plus grands artistes du XV[e] siècle, œuvres dont plusieurs sont remarquables soit par l'énergie du caractère, soit par la grâce de l'ensemble, et qui accusent toute la personnalité de leur auteur; mais y en a-t-il une qui soit d'une exécution supérieure à la Vierge de M. Bligny, œuvre anonyme d'un imagier inconnu ?

Et puisque nous parlons du caractère, n'y en a-t-il pas aussi dans les figurines de marbre comme la collection Basilewsky en possède deux ? Elles représentent deux pleureurs et proviennent, soit du tombeau de Jean, duc de Berry, soit du tombeau de Philippe le Hardi, que Claux de Vouzonne et Jacques de Baerze taillèrent sous la direction de Claux Sluter, à la fin du XIV[e] siècle. Elles sont analogues en tout cas aux figurines si connues qui garnissent les flancs des tombeaux des deux ducs de Bourgogne, conservés dans le Musée de Dijon.

Il nous faut descendre jusqu'à la seconde moitié du XVIe siècle pour trouver une œuvre de marbre. C'est un ensemble composé d'un bas-relief et d'une frise encastrée dans un monument de bois sculpté et en partie doré, qui appartient à M. Foule. L'aventure si connue de *l'Enfant prodigue* y est racontée en termes si violents qu'elle en devient comme nouvelle.

Cette violence dans l'expression, cet outré dans l'attitude, sont les



SAINTE CATHERINE TERRASSANT LE DÉMON.

(Collection de M. Desmottes.)

caractères d'une certaine sculpture française que nous retrouvons dans les figures de pierre ou de bois de la même époque.

Nous n'avons pas besoin de dire qu'une infinité d'autres œuvres de marbre se trouvent au Trocadéro ; mais comme elles appartiennent au grand art plastique de la Renaissance ou à celui de temps plus modernes, nous ne devons pas en parler sous peine d'empiéter sur le terrain réservé à M. Eugène Piot.

III

LA PIERRE.

Les œuvres de pierre, étant généralement encombrantes, sont rares et ne consistent qu'en quelques figures de moyennes dimensions.

La plus ancienne est celle d'un homme sculpté sur une voussure d'archivolte qui provient d'une église de Bourges, exposée par M. Fabre.

L'homme, vêtu de la tunique, des chausses et du manteau du XI[e] au XII[e] siècle, y est représenté sous une sorte d'astre, dans un encadrement qui porte une inscription pseudo-arabe.

La facture des plis chiffonnés circulairement est bien particulière à l'école des imagiers du centre de la France, développée, suivant M. E. Viollet-le-Duc, sous l'influence de Cluny.

A la même époque appartient un saint Pierre portant le simulacre d'une église, provenant d'Autun et exposé par M. Bulliot, le savant et persévérant explorateur de la cité gauloise du Mont-Beuvray. La façon d'indiquer les cheveux et la barbe par mèches affolées est bien particulière.

Le même M. Bulliot a également envoyé d'Autun une Vierge d'assez grandes proportions regardant avec tendresse l'enfant Jésus, qu'elle tient emmaillotté de bandelettes, couché sur ses bras. L'attitude n'est pas traditionnelle et dénote une influence nouvelle; aussi avons-nous peine à croire que cette œuvre soit contemporaine de l'église d'où elle provient et qui est celle de Notre-Dame du Château, bâtie par le chancelier Rolin au milieu du XV[e] siècle.

Une autre Vierge, exécutée dans les dimensions de la demi-nature, appartenant à M. J. Gréau, dénote un art particulier, encore gothique par les draperies, mais inclinant vers la Renaissance par l'air des têtes et certains ajustements. Jamais au moyen âge on n'eût représenté la Vierge tête nue avec les cheveux tombant en longues ondes, et nous n'en connaissons pas qui porte l'Enfant sur le bras droit.

Cette même lutte se reconnaît dans une figure de saint Jacques, debout, appuyé de la main droite à son bâton de pèlerin, et tenant de la gauche l'Évangile appuyé sur sa cuisse. Cette figure, exposée par M. J. Gréau, appartient à l'art champenois dont Troyes est le centre,

qui, après l'incendie de la ville en 1512, fit invasion parmi les réédifications de la ville, apporté de Cologne par des artistes picards, à ce qu'assurent des documents.

Afin de montrer l'histoire de cet art, M. Julien Gréau avait apporté plusieurs bas-reliefs provenant de l'abbaye de Larrivour et exécutés par Jacques Julyot, que le défaut de place n'a pas permis d'exposer. Mais *le Trépassement de la Vierge*, exécuté en 1579 par son élève probable, François Gentil, né aux Riceys, indique bien quel est le style énergique et maniéré de cette école, dont la main est en même temps si habile. Une de ses sculptures, que nous donnons, indique assez quelle est sa manière.

Une figure d'évêque assis, remarquable par la large simplicité des draperies et l'énergie du mouvement, et une figure de sainte Femme au tombeau, provenant de Chaumont, appartenant toutes deux à M. J. Gréau, complètent les spécimens de la sculpture troyenne pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

IV

LE BOIS.

Le grand crucifix exposé par M. Louis Courajod est la sculpture en bois la plus ancienne que nous trouvions au Trocadéro. Nous le croyons des commencements du XIIe siècle par son caractère général, solennel malgré sa sauvagerie, ainsi que par l'exécution conventionnelle des plis de l'ample tunique qui cache sa nudité, par celle de sa chevelure et de sa barbe, indiquées par des stries parallèles. Il nous semble se rattacher à l'école bourguignonne, dont les sculptures de Vezelay et d'Autun sont les types.

Le XIIIe siècle dans sa plus grande force peut réclamer une statuette de bois de chêne qui, bien que mesurant vingt centimètres à peine, égale les statues les plus hautes par la grandeur du style et de l'expression. C'est le saint Jean debout et pleurant, une main appuyée sur la joue, que possède la collection Basilewsky et que les moulages ont assez fait connaître. Cette figure accompagnait certainement un Crucifix et faisait pendant à une Vierge de douleur, ainsi que le prouve la magnifique croix d'orfèvrerie de la même collection où elle est précisément adossée.

Le même saint Jean, dans le même acte, mais de proportions presque de la nature, et une Vierge sont exposés par M. Julien Gréau et proviennent d'une église des environs de Troyes, où elles devaient se dresser de chaque côté d'un crucifix, sur une poutre transversale, à l'entrée du chœur.

Une statue de grandeur naturelle, d'un prince, jeune encore, tenant une église en main, doit être le portrait d'un donateur, ce que confirment l'étroitesse du visage et la plénitude des traits. Elle nous semble appartenir à l'art méridional du XIIIe siècle, par la simplicité italienne des plis. Un grand ange qui provient de Saint-François de Pise, exposé également par M. Courajod, n'est pas en effet sans une certaine analogie de style avec cette figure.

C'est aussi une œuvre des plus importantes de la fin du XIIIe siècle que la grande Vierge assise, tenant l'enfant Jésus debout sur son genou, qu'expose M. Victor Gay. Vu à la hauteur de l'œil, le buste semble trop long pour les jambes, mais doit reprendre ses proportions lorsque, la statue étant placée comme d'ordinaire à une certaine hauteur, il est aperçu en raccourci.

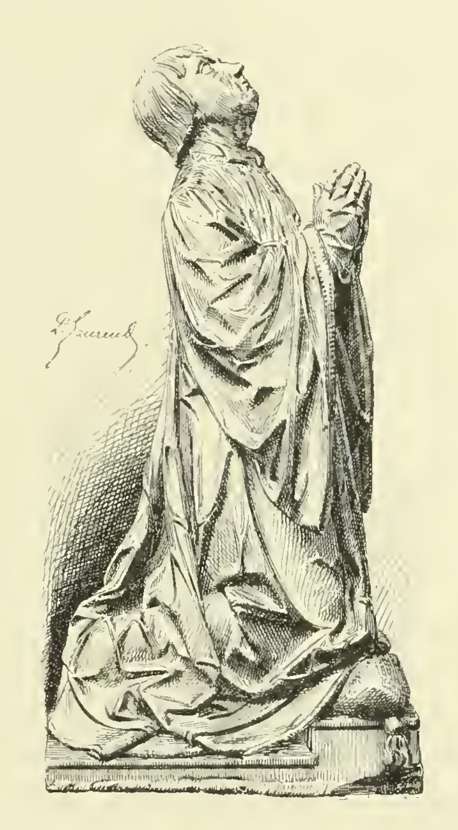
Nous en rapprocherons par l'excellence du style la petite Vierge debout, taillée dans le buis et jadis peinte, que son voile enveloppe de plis d'un si beau jet, exposée par M. Delaherche; la Vierge assise de M. Bligny, dont l'imagier a su varier l'arrangement en lui faisant envelopper d'un pan de son manteau l'enfant Jésus debout sur son genou; enfin une troisième Vierge assise, appartenant à M. Goupil, que nous supposons avoir dû porter l'enfant Jésus, à en juger par la position de ses deux mains inoccupées.

L'intérêt du costume s'ajoute à celui de l'œuvre dans le saint Michel terrassant le dragon, de M. Victor Gay. L'archange est coiffé du bacinet à camail de mailles du XIVe siècle, et porte l'armure complète sous une courte cotte d'armes rembourrée et maintenue par une ceinture placée à la taille.

Une Vierge ouvrante, assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, qui doit être un triptyque lorsqu'elle est développée, exposée par M. Guénepin, nous semble par la rondeur des traits appartenir à l'art flamand, qui a inspiré la plupart des pièces du XVe siècle que nous avons à examiner maintenant.

Nous verrions plutôt une main et une inspiration allemandes dans le charmant petit groupe de bois peint et doré, exposé par M. Roberts,

et représentant l'enfant Jésus qui gambade sur les genoux de la Vierge et de sainte Anne assises sur le même banc dont le dossier gothique les encadre : dans la répétition du même sujet, qui appartient à M. Maillet du Boullay, et dans l'autre grand groupe peint et doré de deux femmes seules à M. Foulc. Il est assez dans les habitudes de l'art allemand du XVe siècle d'associer à la Vierge sainte Anne et toutes les femmes de sa



PRÊTRE AGENOUILLÉ, BOIS SCULPTÉ DE TRAVAIL FLAMAND.

(Collection de M. Odiot.)

famille avec leurs enfants, afin de faire à Jésus une famille bien plus complète que ne le comporte notre imagerie française. Une influence des évangiles apocryphes a dû se faire sentir là.

Le type rond des visages, la forme effilée des doigts précieusement indiqués et l'extravagante ampleur des draperies aux plis cassés particularisent cet art, dont la cathédrale d'Ulm, entre autres, possède de si magnifiques spécimens.

Nous rattacherons également à cet art le grand triptyque qui est

passé de la collection Soltykoff dans la collection Basilewsky[1] et qui forme une frise portée sur un socle central. Nous y rattachons encore le petit saint Christophe de notre collaborateur M. Charles Ephrussi.

La Belgique ne nous a envoyé qu'une œuvre vraiment remarquable du xve siècle : c'est une *Annonciation* dont les deux personnages, agenouillés de chaque côté du vase d'où sort le lis sans tache, garnissent de leurs amples vêtements à plis métalliques le linteau d'une porte appartenant au Musée communal d'Ypres. Ce fragment doit provenir de la maison de quelque huchier, à en juger par l'écu de corporation chargé de deux rabots et de deux haches placé derrière l'ange Gabriel, tandis que le monogramme du maître charge l'écu placé derrière la Vierge.

Avant de quitter le moyen âge, nous devons signaler le buste de sainte femme, de vierge probablement, exposé par M. Desmottes, de Lille, bien que cette sculpture nous semble italienne par le grand caractère ainsi que par le style des à-jours flamboyants qui l'encadrent. Cette œuvre est faite moitié de bois sculpté, moitié de toile garnie d'un apprêt, surtout dans les mains et dans les draperies, le tout peint et doré. La même collection expose une jolie statuette de sainte Catherine, du xve siècle, que nous reproduisons.

Nous classerons ici toute une série de petits monuments qui sont comme la bijouterie de la sculpture.

Il ne s'agit pas du bâton de crosse en bois de poirier, croyons-nous, que M. Strauss a acquis à Pontoise, où il passait pour avoir appartenu à saint Rieul. Un certain nombre de bâtons absolument semblables, sculptés, comme celui-ci, de scènes de la Passion, ont déjà été signalés par nous à Évreux, à Reims, à Lille, et appartiennent aux commencements du xiiie siècle, bien qu'on leur attribue d'ordinaire une origine antérieure de beaucoup trop d'années.

Sur les confins du xve et du xvie siècle, dans les Flandres et en Allemagne, un certain nombre d'imagiers se sont plu à ciseler le buis avec autant et plus d'amour que leurs devanciers ne l'avaient fait de l'ivoire, qui fut alors abandonné. Ils ont même poussé la recherche de l'infiniment petit jusqu'à enfermer des scènes entières dans les grains d'une patenostre, comme la collection Basilewsky en possède deux. Ils ne sont point tombés dans la minutie cependant. Leur exécution est large, n'accusant que ce qu'il faut pour l'effet et négligeant ce qui ferait

1. Publié par M. J. Labarte dans les *Arts industriels*.

encombrement. Le petit triptyque porté sur un soubassement de la même collection est un des plus parfaits spécimens de ce genre. Au centre, *le Calvaire* est figuré tout entier et en ronde-bosse, entre *le Portement de croix* et *la Mise au tombeau* sculptés en bas-reliefs sur les volets, tandis que le soubassement porte *la Fuite en Égypte* entre deux autres scènes, impossibles à débrouiller sans l'aide d'une loupe, et que *la Présentation au Temple* interrompt les degrés qui servent de socle à cet ensemble, le tout exprimé par des figures qui ont à peine un centimètre de hauteur.

M. Gavet possède, d'époque un peu postérieure : un médaillon sur lequel est représentée l'aventure de Joseph abandonnant son manteau aux mains de la femme de Putiphar, qui y met une certaine bonne volonté; une frise d'hommes à pied et à cheval se combattant; et enfin une plaque représentant une femme nue, accompagnée de deux enfants dans un paysage. Le champ rectangulaire de la scène est amorti inférieurement par un masque placé entre deux têtes de bouc, qui serait comme la poignée de ce petit meuble, destiné sans doute à encadrer un miroir.

Un médaillon d'Antonius Gysel, exécuté en 1530, est encore un spécimen appartenant au même amateur, d'un genre fréquemment exploité par les imagiers dont nous nous occupons ici.

Pour en finir avec les infiniment petits, nous avons à citer deux plaques de buis, exposées par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, qui par leurs formes doivent provenir d'un ensemble dont les autres parties ont été séparées. Le sujet de la première, qui est une frise légèrement courbe, est assez difficile à débrouiller. Nous y voyons Pallas, puis un guerrier qu'une Victoire couronne, mais nous y voyons aussi, à côté d'autres guerriers à pied et à cheval, un homme nu accompagné d'un lion que l'on pourrait prendre pour un saint Jérôme; sur l'autre plaque, de forme trapézoïdale, un cavalier galope entre trois femmes. Le style de ces figures, exécutées avec un grand fini, est italien mâtiné d'allemand, et appartient presque à l'art du XVIIe siècle.

Mme la baronne Nathaniel de Rothschild possède encore un petit bas-relief représentant un combat de cavaliers devant une ville.

Les tailleurs de buis ne se sont pas toujours appliqués à des œuvres d'aussi petites proportions, et, sans outrepasser celles que permettaient de donner à leurs œuvres les dimensions de la matière qu'ils avaient choisie, ils ont taillé des figures que l'on peut étudier sans l'aide d'une

loupe. Parfois ils ont copié en relief des figures popularisées par les estampes, en y ajoutant même le monogramme des maîtres graveurs, de telle sorte que l'on a attribué à ceux-ci des œuvres dont ils doivent être innocents.

Ainsi, le Musée de l'Université de Gand expose une statuette de femme nue, coiffée d'un bonnet, dont les deux mains sont du même côté comme pour soutenir un objet, œuvre d'une exécution très grasse, qui porte sur son socle le monogramme d'Aldegraver. M. Odiot expose une figure de prêtre agenouillé, qui porte l'inscription : BROEDER CORNELIS VAN DER TYT A° S 1562, et que nous reproduisons. Nous ne pouvons qu'admirer avec quelle sûreté et quelle précision la physionomie en est exprimée dans ses moindres détails, et avec quelle science la finesse du tissu de lin dont est fait le surplis, et le flasque du tricot des gants qui recouvrent les mains sont rendus dans cette figure, qui n'y perd rien de son austérité.

La femme agenouillée dont le corps disparaît un peu trop sous les nombreux plis cassés de son ample robe au corsage carré que supplée une guimpe sur la gorge, exposée par M. Stein, appartient encore au xve siècle par la facture, mais au xvie siècle par le costume.

Il en est de même des figures de saint Jean et de la Vierge, qui devaient accompagner jadis un crucifix, exposées par M. le baron Gustave de Rothschild. Mais la petite sainte Barbe qui les accompagne, avec son riche costume tailladé et découpé en lambrequins, appartient franchement à cet art de la Renaissance que, vers le milieu du xvie siècle, nous voyons étendre partout l'uniformité de ses ajustements et de son style.

Une autre figure de femme, un peu plus grande, relevant sa robe aux plis encore un peu cassés, exposée par M. Joseph Fau, procède de la même école. Une jeune femme, enfin, agenouillée devant son prie-Dieu, vêtue d'une robe à crevés, appartenant encore à M. le baron Gustave de Rothschild, nous semble se rapprocher de l'art allemand.

Quelque Florentin du xve siècle, un de ces artistes à tout faire qui maniaient avec un égal succès l'ébauchoir et le pinceau, le ciselet et le marteau, le burin même, a-t-il aussi manié la gouge pour modeler avec tant de certitude et de science la figurine d'homme nu de la collection Basilewsky, debout, tenant une boule dans sa main, dont les muscles compacts et ressentis font penser à quelque personnage de Pollaiuolo?

En dehors de ces œuvres précieuses que l'imagerie s'applique à

tailler en buis, au XVIe siècle, le noyer ou le chêne ont peu d'œuvres à nous offrir. Nous espérions que l'exposition rétrospective de la Belgique nous permettrait de discerner avec certitude ce qui peut appartenir à l'art flamand de ce que l'art français ou allemand doivent plus spécialement réclamer. Mais aucune pièce d'un style bien accusé ne nous semble les distinguer. L'énergie des mouvements, cependant, est un des caractères des fragments des commencements du XVIe siècle que M. F. Springel, de Huy, a exposés. Parmi quatre *Portement de croix* qui lui appartiennent, nous en noterons un surtout, composé de neuf figures, qui est d'une exécution des plus remarquables et d'une grande recherche dans l'expression et dans le caractère des physionomies. Mais, dans une descente de croix d'une époque un peu postérieure, cette recherche tourne à la caricature. Des œuvres faites de pratique, comme les petites figures peintes et dorées provenant d'ensembles plus considérables, qu'expose M. Gavet, comme le diacre tirant le diable par la queue, mais pour le mieux frapper, appartenant à M. Bligny, montrent la même décision dans les attitudes.

La Renaissance à Troyes nous a montré cette violence dans les mouvements ; nous en voyons des exemples dans l'exposition belge et nous savons que la Normandie n'y a pas échappé, comme dans le couvercle des fonts de l'église Saint-Romain, de Rouen, qui est également remarquable par ses figures et par l'architecture qui les encadre, elle y est parfois poussée jusqu'à l'impossible.

Lorsqu'elle cherche la grâce, la Renaissance atteint le maniérisme à la suite des maîtres qui lui ont chez nous imposé un caractère personnel, comme dans le beau panneau de M. Foule, où un disciple habile de Jean Goujon a sculpté Apollon et les neuf Muses exécutant un concert sur le Parnasse ; comme surtout dans *la Charité*, de M. Delaherche.

Citons, pour terminer, une imitation libre de l'un des esclaves de Michel-Ange, taillée à grands coups par quelque Florentin, ainsi que, dans un sentiment tout opposé, une étude très fine d'un Apollon, toutes deux de la collection Basilewsky, et enfin deux cariatides en gaine d'une superbe exécution, mais déjà du XVIIe siècle, exposés par M. Delaherche.

V

MEUBLES.

L'Exposition, comme c'est assez l'habitude, a peu de meubles à nous montrer ; aussi devons-nous regretter que des exigences, des malentendus ou des négligences n'aient pas permis d'apporter dans les salles du Trocadéro la plupart de ceux que nous avions admirés à Lyon en 1877 et que la commission lyonnaise avait offerts.

Il en est quelques-uns, cependant, qui sont à signaler parmi ceux qui ont trouvé place entre les vitrines en guise de remplissage et qui montrent par des exemples, d'autant plus concluants qu'ils sont plus magnifiques, les transformations de forme et de goût qui se sont faites pendant la Renaissance dans un certain genre de meubles.

Le moyen âge n'a guère à nous montrer qu'un tabernacle du xve siècle, provenant d'une église de Champagne, et une table de changeur de style allemand ou suisse, exposés tous deux par M. Basilewsky, et nous n'y insisterons pas.

L'œuvre capitale qui inaugure la Renaissance est la crédence en noyer de la même collection, où le gothique du plan, des emmanchements et de certains détails, se mêle à l'antique renouvelé, surtout dans la belle frise qui la domine.

Elle fut trouvée en Auvergne chez un homme qui y nourrissait des lapins et lui fut payée quelque chose comme 27 fr. 50 c. par un brocanteur de Lyon, qui la revendit 300 francs à Carrand père. Plus habile que l'éleveur de lapins, son premier possesseur, M. Carrand fils a su s'en faire plus de 3,000 livres de rente.

L'autre crédence, qui lui fait face et qui a été aussi façonnée à la même époque et dans le même bois, présente moins de décision dans son plan ainsi que dans ses détails. Encore embarrassé des complications du style gothique à son déclin, le huchier qui l'a construite et ornée y a prodigué les moulures et les ornements, en y ajoutant sur son dossier une représentation de la Transfiguration, qu'encadre une enceinte crénelée d'un dessin assez bizarre.

Un coffre de la même collection, décoré d'arcatures assez compliquées remplies par la figure de saint Yves, très en honneur en Bretagne,

accompagné par les vertus les plus ordinaires aux avocats dont il est le patron, qui sont, ainsi que chacun le sait, Force, Justice, Prudence et Tempérance, coffre qui doit avoir appartenu à quelque confrérie d'hommes de loi, est aussi des commencements de la Renaissance encore embarrassée des complications gothiques, tandis que le coffre de M. Maillet du Boullay appartient plus franchement à l'art nouveau, plus simple et plus imprégné de l'antique, comme on le voit aux pilastres interrompus par les médaillons qui forment les montants des niches qui encadrent les figures de saint Hubert et de quatre autres saints.

L'autre coffre de la même collection, qui lui fait pendant et qui est décoré des sept Vertus dans des niches à coquilles, appartient au même art. On y remarque des traces de colorations anciennes.

Notons encore un coffre sur pieds, ce qu'on appelle communément une crédence, appartenant à M. Bligny. Ses volets sont décorés de grands bustes dans des médaillons d'une échelle un peu grande peut-être, mais d'une excellente tournure. Enfin sur un dernier coffre, tournant déjà vers le style maniéré, de la collection Basilewsky, saint Jean-Baptiste, transformé en saint Jean l'Évangéliste par l'ignorance de l'imagier ou d'un réparateur moderne, qui lui a mis un calice en main, est représenté devant Hérode dans le style énergique et ronflant que nous avons déjà signalé plusieurs fois.

Deux figures de Fleuve et de Naïade couchées, bas-reliefs formant les panneaux d'un meuble, à M. M. du Boullay, montrent un peu plus de grâce, mais moins que les figures d'Apollon et de Pallas, évidemment inspirées de Jean Goujon, qui garnissent les deux vantaux d'un buffet aux fines moulures de la même collection.

Ce buffet est sans doute la partie supérieure de l'une de ces armoires à deux corps, d'un profil très étudié et d'une exécution très correcte, comme le Musée de Lyon nous en expose un très élégant spécimen garni de son fronton primitif formé d'un socle central accosté de deux consoles couchées butant sur deux acrotères.

Les envois de MM. F. et R. Seillière montrent ce que ces meubles sont devenus entre les mains d'ouvriers aussi exubérants qu'habiles. Témoin la crédence à dossier portée par deux chimères placées obliquement, dont des satyres formant termes bordent les vantaux, que sépare une figure de la Force : œuvre d'ornemaniste avant tout.

Témoin encore le buffet à deux corps décoré de camaïeux d'or sur

ses panneaux, qui appartient également à la même inspiration par la complication de ses éléments.

Le corps inférieur, à un seul vantail, s'ouvre entre deux termes et est accosté par deux satyres posés sur le même soubassement et placés en encorbellement de façon à porter le corps supérieur. Celui-ci se compose de trois parties : un panneau central, et en saillie, limité par deux termes et décoré d'une figure d'Apollon ; deux panneaux en retraite dont le centre est occupé par un ovale peint d'un camaïeu d'or. Au-dessus de la corniche s'élève un étroit motif, accosté de deux consoles, dominé par un fronton et portant au centre un lion peint en camaïeu.

Ce meuble magnifique provient, comme le précédent, du prince Soltykoff, qui l'avait acquis de Carrand père, lequel le donnait comme œuvre lyonnaise.

Un troisième buffet à deux corps et de même origine nous fait pénétrer plus avant vers la décadence. Des cariatides séparent et limitent les deux vantaux inférieurs qu'accompagnent latéralement des panneaux découpés en consoles renversées. Au premier étage un seul vantail s'ouvre entre deux larges montants décorés de termes, placés au-dessus de soubassements courbes sculptés de combats de monstres marins. Un fronton semi-circulaire accosté de deux satyres couronne cette œuvre ronflante, qui fait pressentir le XVIIe siècle, auquel appartient un petit coffre de la collection Basilewsky, qui doit avoir été exécuté sous Henri IV, dont il offre l'image sous l'apparence d'Hercule.

A la fin du XVIe siècle appartient encore un buffet à deux corps exposé par M. le comte de Verdonnet. La composition en est analogue à celle des meilleurs types, mais l'exécution en est quelque peu sommaire. Les cariatides à gaine qui le décorent sont évidemment exécutées par un homme qui n'y était guère préparé.

Nous en dirons autant de la crédence de M. le comte de la Panouse, portée sur des balustres ovoïdes et couronnée par un dossier que surmonte un fronton bizarre.

La Belgique ne nous montre guère que des meubles de même style décadent, qui sont surtout œuvres d'ouvrier, avec un cabinet de notre style français de Jean Goujon, qui n'est probablement que le corps supérieur d'un buffet posé sur des pieds; le tout exposé par M. de Vaere, de Gand.

L'Espagne nous présente un style tout particulier dans deux coffres du XVIe siècle envoyés par le Musée national de Madrid. Leur panneau

antérieur est tout enveloppé dans un grand cartouche à découpures, décoré de mascarons et de guirlandes de fruits, encadrant un bas-relief dont les figures sont également de grande proportion. L'un représente l'Espérance, l'autre le Sommeil de saint Joseph à qui un ange explique ce qui lui doit arriver. L'étude des draperies y est surtout remarquable.

Il nous faut maintenant revenir en arrière pour signaler quelques sièges : les chayères d'honneur où s'asseyait le maître au haut bout de la table dans la salle ou qui occupait la droite du lit dans la chambre à coucher.

La collection Basilewsky en montre trois : l'une, encore gothique, est décorée sur son dossier de la représentation de *l'Arbre de Jessé*. La seconde, en bois de noyer, est sculptée sur son dossier de *l'Annonciation* encadrée d'ornements composés des grotesques ordinaires au milieu du XVI[e] siècle. La troisième représente également *l'Annonciation* sur son dossier que surmonte un fronton en forme de lucarne.

Des incrustations de bois blanc, les unes dessinant des ornements, les autres les lettres de la devise : ESPOER AN DIEV, nous indiquent d'abord et sans conteste une œuvre française; puis nous donnent un échantillon des meubles que les inventaires désignent comme « incrustés à l'impériale ».

M. Maillet du Boullay a aussi exposé une chayère dont le dossier sculpté de rinceaux est encadré par des candélabres, et M. Bligny, une sorte de fauteuil à coffre qu'un brave prêtre doué de meilleure volonté que de talent s'est ingénié à tailler *En décembre mil* (V[e]) *cinquante* pour son église. *De Dieu soit il benoist qui bien y faict* a-t-il ajouté en guise de souhait pour ceux qui s'y assoiraient après lui.

Terminons par un fragment exposé par M. Foule, l'arc d'une porte daté de 1518 sur une tablette où s'appuient deux petits génies dont le corps se termine par des enroulements, le tout d'un grand caractère.

La sculpture en bois a peu à voir dans la nombreuse collection de boîtes que M. Castellani a réunie. Sauf quelques-unes qui sont décorées de pâtes moulées ou gaufrées, la plupart sont revêtues de peintures sur apprêt, ainsi que ce nous semble avoir été l'usage le plus universel au moyen âge. Parmi ces boîtes rectangulaires ou circulaires, à couvercle en pyramide courbe ou à couvercle plat, il y en a qui remontent jusqu'au XIII[e] siècle, et que des artistes latins, mais disciples des Grecs, ont décorées de figures peintes dans des disques concaves.

Il n'y a dans l'Exposition qu'un de ces meubles qu'on appelle cabi-

nets, caisse garnie de nombreux tiroirs que protègent d'ordinaire un abattant. Mais celui-là, qu'expose M. Stein, est intéressant en ce qu'il montre l'influence sur les arts des petits maîtres graveurs du XVI[e] siècle. Ses deux volets et ses dix tiroirs sont décorés de sujets sculptés d'après les compositions de Cornelius Both. La mésaventure d'Actéon et le drame de Pyrame et Thisbé sont représentés sur les plus grands panneaux, tandis que sur les petits ce sont des combats de cavaliers au milieu de cartouches découpés en lanières combinées avec des termes et des grotesques ordinaires dans les décorations de la seconde moitié de la Renaissance. Nous reproduisons en tête de ce chapitre l'un de ces élégants tiroirs.

VI

LE BRONZE.

Les études sur les arts du moyen âge se sont étendues et popularisées depuis le temps où le rapporteur d'un jury de l'une de nos expositions industrielles osait imprimer que l'art du bronze ne datait chez nous que du règne de Louis XIV. Les rares exemplaires que l'on en rencontre dans les galeries du Trocadéro suffisent pour établir quelques jalons entre ce que les salles consacrées à l'art antique nous montrent de si intéressant ou de si merveilleusement parfait, en cette matière, et ce que celles que remplissent les manifestations de l'art du XVII[e] et du XVIII[e] siècle offrent de plus précieux.

Pour le XI[e] siècle nous avons la tête de lion mordant un anneau que possède le Musée d'artillerie, et qui provient de l'église de Saint-Germain-des-Prés. L'ouvrier qui l'a fondue n'était pas des plus habiles, car le ciseleur a été forcé d'accentuer de son rude burin les lignes rigides des traits et de la crinière de ce monstre grimaçant.

La fonte de bronze du XII[e] au XIV[e] siècle, a façonné le Samson combattant le lion, qui sert de chandelier, plusieurs pieds de chandelier, formés d'enlacements de vigoureux rinceaux combinés avec des monstres ou des hommes, de travail allemand, et cinq coquemards en forme de chevalier armé de toutes pièces, de femme chevauchant le philosophe Aristote, d'homme à queue de poisson ou de lion, pièces qui font partie de la collection Basilewsky.

Parmi quelques mesures de capacité, nous signalerons celle que

M. H. Dumesnil a exposée, qui est du XIIIe siècle, tant par l'inscription en belles onciales qui indique qu'elle vient de Vernon : + *R* : VERNONENSIS FIERI ME COPIA FECIT, que par les deux frises de rinceaux et de cavaliers et de danseuses qui courent au-dessous.



JEANNE D'ARC.

(Bronze de la collection de M. Odiot.)

Notre ami Clément de Ris a décrit dans la *Chronique des arts* (année 1875, p. 274) le beau font baptismal de l'année MCCCCLXXXIII, qui provient de Bâle et que MM. F. et R. Seillière ont fait venir de leur château du Mello ; nous n'y insisterons pas.

La même époque, mais un atelier français, a vu fondre la statuette équestre de Jeanne d'Arc, que possède M. Odiot. L'inscription : *La*

Pucele d'Orliens, gravée sur le terrain, spécialise cette figure que certains détails du harnais militaire, comme les solerets à bout rond, reportent à la fin du xve siècle.

Notons, parmi l'intéressante réunion de petits objets du moyen âge formée par M. V. Gay, un certain nombre de pommeaux d'épée, d'affiquets, de boucles et de pendeloques provenant de harnais d'homme et de cheval, qui sont si précieux pour l'histoire de l'équipement, et qui font vivement désirer que celui qui les a réunis avec une pensée de recherches mette enfin au jour l'encyclopédie qu'il prépare depuis longtemps sur les arts et le mobilier du moyen âge.

La Belgique nous montre quelques-unes des belles pièces de dinanderie qui ornaient ses églises, comme le lutrin de Saint-Martin de Chieires, formé d'un aigle posé sur un pied de balustre daté de 1484, comme le chandelier pascal de l'église de Saint-Vaast, à Gaurain, chandelier à trois lumières au-dessus d'un pupitre représentant l'agneau dans ses à-jours : pièces analogues à celles publiées par M. L. Gailhabaud dans l'*Architecture du* v^e *au* xvie *siècle*.

Nous comprendrons parmi les bronzes deux dalles tumulaires, provenant du Musée archéologique de Gand, qui nous donnent des renseignements sur les costumes des personnages qu'elles représentent. L'un est Wenemaer, mort en 1325 et revêtu, en effet, du costume militaire des commencements du xive siècle : chemise de maille sous une cotte d'armes fendue pour laisser passer les chaînes de l'épée et de la dague; les bras couverts de lames de fer cousues sans doute sur du cuir, avec rondelles pour protéger la saignée; les cuisses gamboisées, des grèves de plates sur les jambes et des chaussures de cuir sur les pieds, armés d'éperons; la tête nue, tenant un écu en forme de cœur.

L'autre est celle de Marguerite Sbrunen, sa femme, morte en 1352. Elle est coiffée en religieuse, et porte une cotte hardie sans ceinture et à manches larges et courtes, sur une robe ajustée à manches étroites garnie d'un rang de boutons montant jusqu'au coude.

Notons que ces effigies sont découpées suivant les contours des figures et devaient être incrustées dans des dalles de pierre.

Nous trouvons dans la section espagnole une grande plaque rectangulaire exécutée de 1400 à 1411, qui représente un personnage en costume civil sous une architecture garnie de figurines de saints et d'anges qui ne diffère en rien de ce qu'on a exécuté en France à la même époque. L'inscription est espagnole. Pour savoir si l'œuvre l'est aussi, il nous

faudrait connaître l'art du moyen âge de l'autre côté des Pyrénées, que nous avons le malheur d'ignorer complètement.

Nous revenons à l'art qui nous est plus familier avec deux répliques de la même œuvre, qui appartiennent, l'une à M. Spitzer, l'autre à M. C. Mannheim. La première est la statuette que Pierre Vischer a faite de lui-même, pour le Tombeau de saint Sébald, à Nuremberg. Elle représente le rude compagnon coiffé de sa calotte et revêtu de son tablier de cuir. Cette figure est reproduite dans l'étude de M. E. Piot. L'autre est le buste du même artiste. Mais ce ne sont pas des répliques d'un même modèle, car les détails de l'ajustement diffèrent. Une agrafe maintient en effet les deux côtés de la tunique de Pierre Vischer, dans l'épreuve de M. Spitzer, tandis qu'il n'y en a point dans celle de M. Mannheim.

VII

L'ORFEVRERIE.



Nous ne voyons guère d'œuvre d'orfèvrerie qui remonte avant le XIIe siècle, pas même la belle reliure en or repoussé décorée d'émaux cloisonnés byzantins que M. le marquis de Ganay a exposée et dont M. Gaucherel a fait une eau-forte que nous donnons ici ; pas même l'autel portatif, pièce rare et complexe que MM. R. et F. Seillière possèdent. La pierre consacrée, qui est un morceau de porphyre, est encastrée dans une plaque de cuivre gravée au ciselet des quatre symboles évangéliques et de quatre saints : les apôtres Pierre et André, les diacres Étienne et Laurent. Dans le haut et dans le bas sont encastrés deux bas-reliefs en dent de morse représentant l'un *la Crucifixion,* l'autre la Vierge portant l'enfant Jésus assise entre deux saints, un abbé et un évêque coiffé d'une mitre en forme de calotte, indice que cette œuvre appartient aux commencements du XIIe siècle. Plus tard, au XIIIe, l'on a enchâssé à droite et à gauche deux miniatures sur vélin représentant saint Bernard et saint Médard (?), les deux mêmes saints probablement qui figurent de chaque côté de la Vierge. Des rinceaux sont gravés sur la tranche de la monture. On voit que, pour avoir dû appartenir à quelque abbaye suivant la règle du morose abbé de Clairvaux, ce meuble est loin d'être dépourvu d'art.

Contentons-nous de noter ici un autre autel portatif en forme de caisse, de la collection Basilewsky, décoré d'ivoires et d'émaux et que pour ce dernier détail nous classons parmi les produits de l'émaillerie qui se confondent si souvent, au moyen âge, avec ceux de l'orfèvrerie.

Deux croix entièrement revêtues de filigranes se présentent, l'une exposée par le Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure, l'autre par M. Basilewsky. Dans la première, qui renfermait un morceau de la vraie croix, une croix intérieure est exécutée en filigranes d'or d'une finesse excessive, bordée par un large galon de filigrane de vermeil. La seconde diffère en ce sens que les filigranes qui la recouvrent sont entièrement détachés du fond, où ils n'adhèrent que par leurs extrémités enroulées autour d'une pointe à tête sphérique.

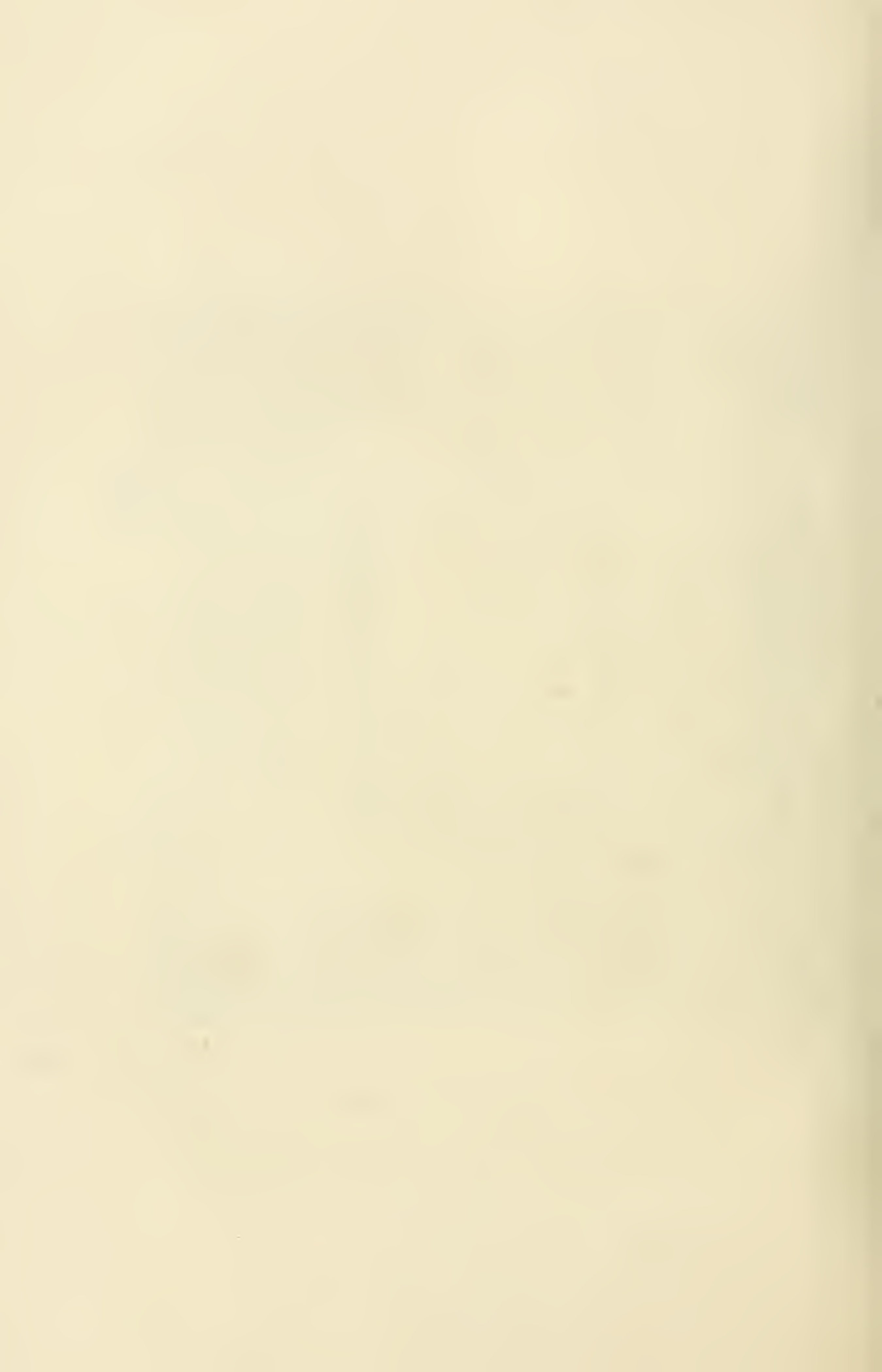
Son revers est revêtu d'un frappé, bordé par une longue inscription, tandis qu'un filigrane très lâche couvre celui de la première qui provient de l'abbaye bénédictine du Valasse, à qui elle aurait été donnée par l'impératrice Mathilde, femme de Henri V d'Allemagne, morte à Rouen en 1177.

Si nous attribuons au XIIe siècle un chandelier d'argent doré de la collection Basilewsky, dont la tige est d'une composition tant soit peu compliquée et qui est portée par trois personnages bottés à califourchon sur d'autres hommes qui servent de pied, nous ne savons trop à quel art le rapporter. Mais nous croyons byzantine et destinée à un usage civil une coupe de ciboire également en vermeil de la même collection. Des hommes d'un dessin un peu fantastique sont repoussés sous les arcatures en plein cintre qui l'enveloppent au milieu d'ornements d'un caractère que nous ne sommes pas accoutumés de rencontrer en Occident.

Nous n'hésitons pas à attribuer à l'art français, et peut-être à quelque atelier de Limoges, l'autre fragment de coupe de ciboire également en argent que nous publions. Les têtes en relief des dragons dont le corps simplement gravé se détache sur le fond vermiculé du métal sont absolument de même dessin que celles des mêmes monstres si fréquents à rencontrer dans l'orfèvrerie de cuivre émaillé de Limoges. Cette coupe est d'ailleurs de même profil et frettée de la même manière que le ciboire du Musée du Louvre.

Quant au diacre d'une physionomie un peu lourde en argent repoussé et doré, orné de filigranes que nous reproduisons aussi, nous le croyons d'origine flamande. Dans le livre qu'il porte est encastré un


ORBEBOATTEXEREDEMPTO
LVCASSCSEIOHME
ORVOVATV



jaspe sanguin représentant le Christ, œuvre de glyptique byzantine. Le livre est mobile sur charnières afin de laisser voir la relique qu'il recouvrait.

Toute une importante série de calices exposés par M. Basilewsky



FRAGMENT DE CIBOIRE EN ARGENT.

(Collection de M. Basilewsky.)

caractérise parfaitement à nos yeux l'art allemand du XIIe au XIIIe siècle, par ses formes, son ornementation et le symbolisme que révèle l'un d'eux, le plus important de tous, celui qui est exposé au-dessous de sa patène avec deux chalumeaux de communion.

Sa description avec le relevé des inscriptions qui en expliquent les scènes et la destination nous entraîneraient trop loin. Il nous suffira de dire que le Christ et les douzes apôtres sont représentés en niellure dans les treize arcatures rapportées de sa fausse coupe; que quatre médaillons en repoussé ont été rapportés sur le nœud et qu'ils représentent *l'Annonciation, la Crèche, la Crucifixion* et *le Baptême;* que quatre autres médaillons ont été ciselés au milieu de feuillages lobés, percés à jour, qui couvrent le pied. Les sujets de ces médaillons appartiennent à l'Ancien Testament et sont, ainsi que l'expliquent les inscriptions niellées qui les circonscrivent, des figures de scènes du Nouveau. Ces quatre scènes doivent donc correspondre avec celles du nœud, suivant une pratique constante de l'Allemagne.

La *Verge d'Aaron,* qui fleurit, symbolise en effet la vierge choisie et désignée dans *l'Annonciation. Le Serpent d'airain* est la figure incontestable de *la Crucifixion. Le Buisson ardent* est la Vierge mère, ainsi que le montre le célèbre tryptique de la cathédrale d'Aix, aujourd'hui exposé au Trocadéro. Ici il est la figure de *la Crèche. L'Arche de Noé* est l'image du baptême, ainsi que le spécifie l'inscription : + ARCHA NOE PER DILUVIO PAPTISMA FIGURAT. Une inscription niellée relative à l'eucharistie est gravée sur le limbe du pied.

La patène est également circonscrite par une longue inscription symbolique, interrompue par l'application de croissants en filigranes accompagnés de cabochons. — Le fond qui est à quatre lobes montre le Christ en buste tenant la patène et le calice, sacrificateur et victime tout à la fois, entre Abel et Melchissédec, qui sont les deux figures de l'eucharistie. Enfin le saint patron de l'abbaye ou de l'église pour laquelle ce calice avait été fabriqué, nimbé et tenant une palme en main, S. TRVTPERTVS, est niellé comme les figures précédentes.

Les deux chalumeaux étaient destinés à la communion sous l'espèce du vin dans ces vastes coupes qui devaient être d'un maniement difficile.

L'ortographe du mot *paptisma* dans l'inscription que nous avons relevée, indique que celui qui la gravait l'avait entendue plutôt que lue; qu'il avait l'habitude de transformer les *b* en *p,* et qu'il était Allemand par conséquent, ainsi que les caractères généraux de cette belle œuvre d'orfèvrerie le disent assez. Ce calice provient en outre des confins de l'Allemagne et de la France, du côté de Belfort.

Deux autres calices allemands de l'ancienne collection Louis Fould sont encore remarquables même à côté de celui-ci, dont ils reproduisent

les formes générales; une large coupe demi-cylindrique, un nœud et un pied en scotie, presque sans tige : le tout décoré de figures niellées ou de feuillages ciselés ou rapportés. L'un et l'autre sont du XIII[e] siècle, mais celui qui est décoré de feuilles d'érable et de chêne est plus avancé vers nous que l'autre, dont la coupe porte les apôtres.



DIACRE EN VERMEIL REPOUSSÉ ET FILIGRANÉ.

(Collection de M. Basilewsky.)

Nous retournons un peu en arrière avec le petit calice de M. Stein, dont le nœud seul est orné des quatre symboles évangéliques au milieu de vigoureux entrelacs. Mais l'inscription gravée autour de son pied : PELAGIVS ABBAS ME FECIT AD HONOREM SCI JACOBI APLI, nous apprend qu'il est certainement d'origine espagnole. *Pelagius* est un nom du nord de l'Espagne et l'apôtre saint Jacques y est particulièrement honoré.

La patène porte une inscription de deux vers léonins qui célèbrent l'incorruptibilité de la « chair » eucharistique.

Quatre plaques de reliure en argent repoussé et doré par places provenant de la collection Soltykoff, comme tout ce qu'exposent en ce genre MM. Seillière, la plupart d'un dessin un peu lourd, nous semblent d'origine allemande. *L'Annonciation,* scène où le vase occupe une place importante, *la Crucifixion* avec les personnages de saint Jean et de la Vierge; *la Vierge* glorieuse honorée par deux anges céroféraires, debout sur les extrémités du siège où elle est assise, portant l'enfant Jésus, et enfin *le Christ*, entouré des quatre symboles évangéliques, sont représentés en demi-relief sur ces plaques à bordure saillante qui, placées sur l'autel, étaient plutôt la figuration des Évangiles que la couverture du livre lui-même.

Un reliquaire de la collection Basilewsky, formé d'une sorte de niche abritant une figure de sainte Élisabeth de Hongrie, portée sur un pied circulaire par l'intermédiaire d'un nœud, pièce de même profil qu'un reliquaire du trésor de la cathédrale de Reims, est une œuvre française. En effet, le livre que la sainte tient ouvert porte l'inscription niellée : *cest del cuers yzabel,* et le soubassement cette autre : DE LE GVIMPLE. E. DE. LE CAR. S. IZABIEL. Sur le revers, une plaque de cuivre gravée représente la sainte vêtue d'un long voile, lavant les pieds d'un lépreux vêtu d'une robe à capuchon, tenant d'une main le bâton de l'homme errant, et de l'autre la sonnette destinée à avertir de sa présence.

On sait que les orfèvres du moyen âge aimaient assez à enfermer les ossements des saints dans des reliquaires qui rappelaient de quelle partie du corps ils provenaient, ou qui parfois en épousaient la forme. C'est pourquoi nous trouvons un reliquaire en forme de bras dans la collection Basilewsky et un autre, que nous publions, dans l'envoi du Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure. Il provient de l'église de Saint-Saens et nous le croyons de fabrication normande. Les émaux sur cuivre champlevés et en partie cloisonnés, dont il est décoré et qui ont été fabriqués pour la place qu'ils occupent, sont d'une exécution particulière que nous avons déjà remarquée sur « la fierte » de la cathédrale de Rouen, exposée par fragments en 1867.

Un reliquaire en forme d'édicule quadrangulaire, cantonné sur les angles de colonnes qui supportent les frontons, et couronné par un toit à quatre faces qu'amortit un bouton feuillagé, monument d'un goût exquis qui a passé des collections Debruge-Duménil et Soltykoff dans

celle de M. Basilewsky, que M. J. Labarte a reproduit dans les *Arts industriels,* nous semble appartenir à l'orfèvrerie française du XIIIe siècle. Celle-ci, lorsqu'elle travaille l'argent, comme dans ce reliquaire, montre un travail bien plus soigné que l'orfèvrerie de cuivre plus rebelle à l'outil et parfois négligée.

Le reliquaire des oiseaux (collection F. et R. Seillière), ainsi que



CALICE DE TRAVAIL ESPAGNOL.

(Collection de M. Stein.)

Didron l'avait appelé en publiant dans les *Annales archéologiques* la gravure que nous reproduisons, est encore un exemple du goût des orfèvres français et du soin qu'ils apportaient dans l'exécution des pièces où l'or et l'argent entraient en proportion notable.

Un petit reliquaire, appartenant à M. V. Gay, formé d'un cylindre de cuivre, orné de cristaux de roche cabochons, — posé verticalement sur un pied circulaire dont la tige est comme d'habitude interrompue par un bouton, — et amorti par un petit toit conique, est par son élégance un charmant spécimen de l'orfèvrerie de cuivre au XIIIe siècle.

Nous arrivons maintenant à une série de chefs-d'œuvre dont l'Allemagne peut revendiquer une partie. Il s'agit de la croix et des deux monstrances que M. Basilewsky a réunies dans la même vitrine que le calice qui nous a occupé plus haut. Nous reproduisons la croix.

Elle est surtout un chef-d'œuvre de la statuaire de l'extrême fin du XIIIe siècle. Le saint Jean et la Vierge, ainsi que le Christ en or repoussé, sont comparables aux plus belles statues contemporaines, et absolument de même style. Mais lesquelles? Sont-ce celles de nos cathédrales du centre de la France, ou bien celles qui décorent, par exemple, le portail latéral de la cathédrale de Strasbourg?

Nous posons cette question parce que cette croix est de même provenance que le calice, et parce qu'un détail semble y montrer une influence allemande. Les figures de l'Église et de la Synagogue occupent les deux lobes des extrémités des bras de la croix. Or la Synagogue porte comme attribut une tête de chevreau, parce que l'animal servait de nourriture aux Juifs vers la Pâque. Ce même attribut, suivant un renseignement que nous a donné le R. P. Ch. Cahier, est porté par la Synagogue dans la cathédrale de Fribourg et dans celle de Strasbourg.

Or, si le symbolisme est celui qui avait cours sur les bords du Rhin, le style est celui qui dominait sur ceux de la Seine.

C'est celui des figures du portail de Saint-Étienne à la cathédrale de Paris, du portail de la Calande, qui est de 1280, à la cathédrale de Rouen, et non celui des figures si énergiques du portail latéral de la cathédrale de Strasbourg.

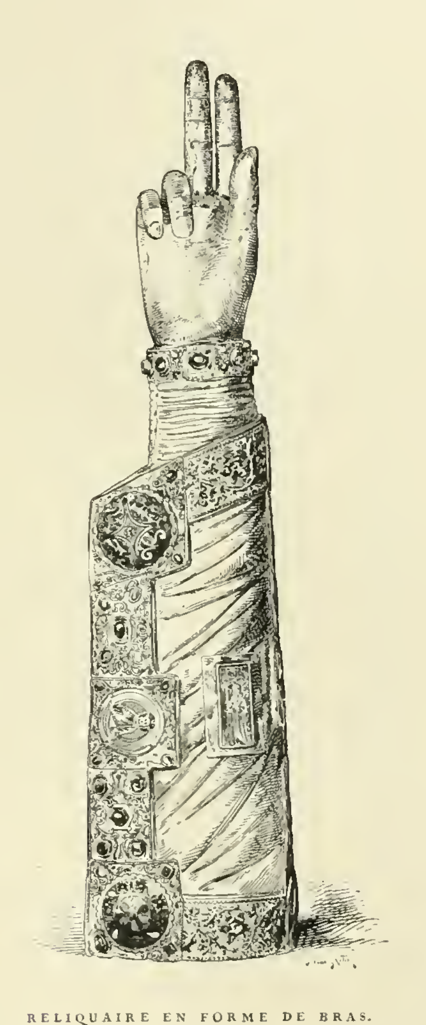
Notons, de plus, que le revers de cette croix, plus original peut-être que sa face, est orné dans ses médaillons ciselés de monstres doués d'une grande ressemblance avec ceux des portails de Rouen et de Lyon.

Pour nous, en résumé, cette croix peut avoir été fabriquée sur les bords du Rhin, mais par un artiste français, et des plus éminents.

Les deux monstrances qui accompagnent la croix proviennent de la cathédrale de Bâle et sont deux pièces magnifiques de l'orfèvrerie allemande des commencements du XIVe siècle.

L'une, en argent doré décoré d'émaux translucides, est formée d'un cylindre de cristal de roche porté sur un pied polylobé par l'intermédiaire d'une haute tige à nœud, abrité sous une pyramide élevée comme un clocher et accosté de deux contreforts que dominent les statues de saint Henri et de sainte Cunégonde auxquels elle est consacrée. Sur le pied, en effet, huit médaillons en émail translucide sur relief repré-

sentent quelques traits de la légende des deux saints couronnés. Nous donnons un dessin de cette pièce ainsi que le détail d'un des médaillons qu'on trouvera plus loin, celui où saint Laurent, qui ici remplace l'archange Michel, pèse l'âme du roi et la fait entrer au ciel en faveur d'un certain calice qui joue un rôle important dans sa légende.



RELIQUAIRE EN FORME DE BRAS.

(Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure.)

L'autre, également en argent doré et aussi décorée d'émaux translucides et de feuillages rapportés, doit sortir du même atelier, et affecte une forme analogue dans son support, mais la monstrance est circulaire et abritée sous un haut fronton à jour porté sur deux contreforts latéraux. Tous les sujets figurés sur les émaux ont trait à l'Évangile, sauf un qui représente saint Columban, ce qui peut faire supposer que ce

joyau conservait de ses reliques. En tout cas, il n'était point destiné à porter processionnellement l'hostie, ainsi que sa forme pourrait le faire croire, la fête du Saint-Sacrement ayant été établie postérieurement.

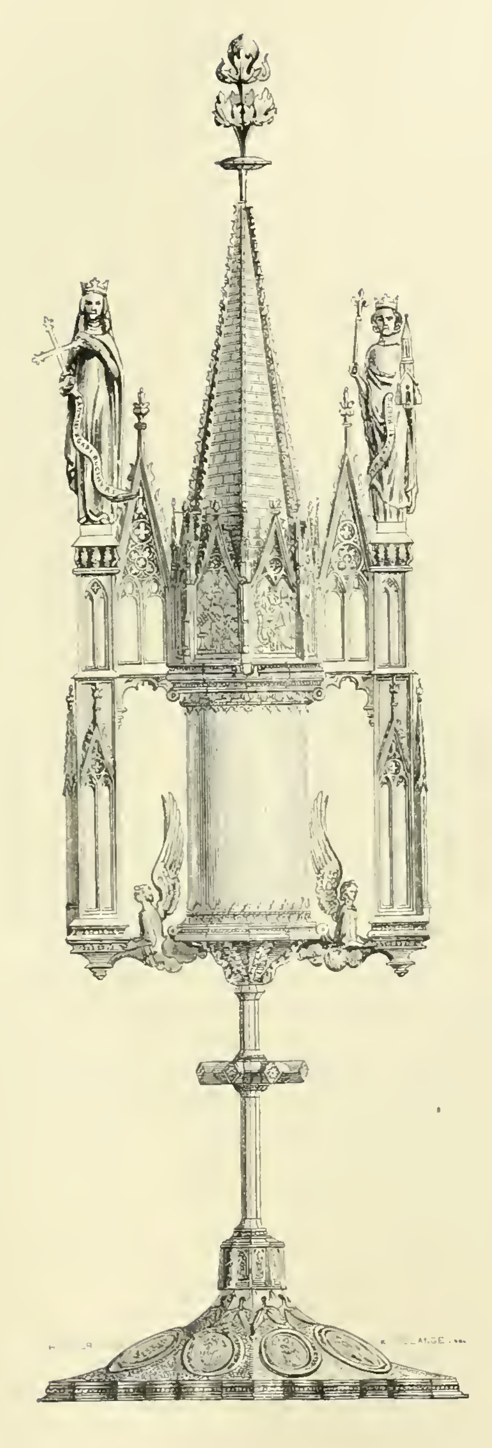
Quiconque a pu examiner dans l'église de Saint-Géréon, à Cologne, la grande quantité de bustes reliquaires consacrés à quelques-unes des onze mille vierges, reconnaîtra sans peine comme œuvres allemandes ceux des deux femmes reposant sur des soubassements en argent repoussé dont l'un provient de la collection Soltykoff, et qui sont tous deux aujourd'hui dans la collection Basilewsky.

Les orfèvres n'avaient pas toujours des métaux précieux à façonner, et ils devaient souvent se contenter du cuivre. C'est en cuivre, en effet, qu'a été battu le chef reliquaire exposé par M. Desmottes; c'est dans le cuivre également qu'ont été repoussés, au XIIIe siècle, les deux petits anges d'une si belle tournure, de M. le marquis de Vogüé, et d'une telle finesse d'exécution que la ligne de soudure qui monte verticalement sur l'un d'eux nous prouve seule que nous n'avons pas affaire à une fonte à cire perdue.

Avant que d'aller plus avant, nous devons signaler dans la collection Basilewsky trois disques de consécration, deux du XIIIe siècle, l'un du XIVe, et deux du XIIe au XIIIe dans la collection de MM. Seillière. Les uns sont décorés d'émaux champlevés qui nous indiquent qu'ils sont de fabrication allemande. Ces disques à jour, en cuivre ciselé avec quelques parties d'argent estampé et rapporté, étaient des croix de consécration portées par des figures d'apôtre, comme à la Sainte-Chapelle de Paris, comme dans celle d'Aix-la-Chapelle, comme au chœur de la cathédrale de Cologne, où d'ailleurs elles sont de pierre.

Signalons aussi « l'escaufaille à la main » du XIIIe siècle que possède M. Gréau. C'est une boule creuse, qui renfermait une lampe ou des charbons ardents, que le prêtre posait sur l'autel afin de se réchauffer les mains. *Pomum ad calefaciendas manus,* trouve-t-on dans les inventaires. La pomme de M. Gréau est posée sur un petit pied, et est de cuivre gravé des bustes des douze apôtres dans des médaillons circulaires, et dorée.

Les pèlerinages en terre sainte, surtout à main armée, qui du XIIe au XIIIe siècle firent apporter en France tant de reliques, témoignages de la visite des lieux consacrés par la légende, ont motivé un certain nombre de reliquaires d'un même caractère où chacun exposait sa collection de souvenirs.



MONSTRANCE DE SAINT HENRI ET DE SAINTE CUNÉGONDE, XIVe SIÈCLE.

(Collection de M. Basilewsky.)

M. Odiot en possède un en forme de tryptique, tout ajouré de rosaces renfermant chacune une relique dont une inscription indique la nature. On verra la gravure plus loin d'après un dessin de M. E. Viollet-le-Duc. M. Basilewsky en possède un autre de même genre, en outre de la croix dont une face est tout ornée de filigranes dont nous nous sommes occupé en commençant. Une longue inscription qui court le long de son revers indique qu'elle renferme une foule de souvenirs de Jérusalem : comme un morceau de la colonne où le Christ fut lié, un autre de son sépulcre, et un fragment de la lance qui l'a frappé.

L'orfèvrerie du XIVe siècle, dont nous avons déjà vu quelques échantillons, a encore à nous donner une reliure d'évangéliaire envoyée par la ville de Troyes. Sur le fond, *la Crucifixion* est représentée avec saint Jean et la Vierge comme à l'ordinaire sur le fond quadrillé si fréquent à cette époque. Sur les plats de l'encadrement orné de petites figures niellées sont les armes des comtes de Champagne, qui dateraient cette pièce d'orfèvrerie entre les années 1280 et 1320.

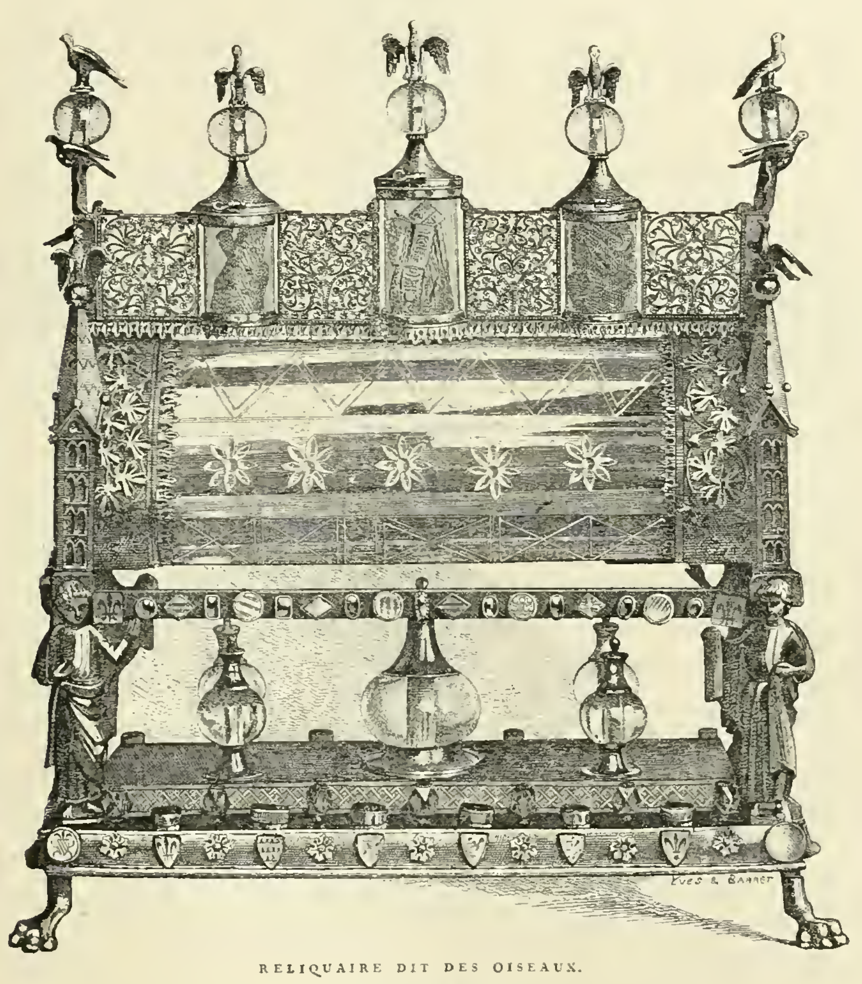
Au XIVe siècle encore appartient un reliquaire en cristal de roche porté par deux anges, de la collection Basilewsky, ainsi qu'une pièce d'orfèvrerie civile, chose très rare. C'est une petite écuelle à bords obliques et droits, décorée au fond d'une rosace repoussée : pièce qui, réunie avec celle que possède la collection Sauvageot, au Musée du Louvre, devait trouver place dans l'écrin de cuir ciselé qui accompagne la première.

Un calice de la même collection, à coupe conique, décoré d'émaux translucides sur relief, représente l'orfèvrerie italienne du XIVe siècle.

Deux monstrances formées d'un cylindre vertical de cristal de roche porté sur une haute tige, flanqué de deux contreforts et dominé par un clocher, destinées à renfermer le *corpus domini,* inaugurent dans la collection Basilewsky le XVe siècle. L'une est certainement allemande par les armoiries qui y sont gravées. Ce sont des orfèvres d'au delà du Rhin qui ont fabriqué la plupart des pièces que nous allons avoir à indiquer.

C'est d'abord un ciboire de vermeil dont la coupe et le couvercle hexagones portent sur chaque face une figure d'apôtre en pied, indiquée par son nom et particularisée par l'attribut qu'on lui connaît aujourd'hui, mais dont la nature et la forme ne commencent à se fixer qu'à partir du XVe siècle; puis, au milieu d'un certain nombre de statuettes d'argent repoussé d'un art plus ou moins savant, où nous voyons deux *Vierges,* un *Saint Christophe* et un *Saint-Jean-Baptiste,* c'est un saint évêque en

vermeil, d'époque un peu antérieure peut-être, mais d'une exécution en tout cas bien supérieure. — Il est debout sur un socle qui, malgré la complication de ses panneaux ajourés de style flamboyant et des contreforts qui les encadrent, semblera bien simple si on le compare aux socles du *Saint Sébastien* et du *Saint Christophe* de la collection Seillière,



RELIQUAIRE DIT DES OISEAUX.

(Collection de MM. Seillière.)

et surtout aux merveilles d'orfèvrerie d'or qui servent de montures aux gemmes exposées par M. le baron Adolphe de Rothschild. Les Allemands, qui dès le XIe siècle étaient réputés les premiers pour le travail des métaux, l'ont, non pas assoupli — car il se remarque toujours en leurs œuvres une certaine raideur — mais plié, contourné, chantourné, tordu, amenuisé au XVe siècle, mélange de végétation et d'architecture

combiné de cent façons diverses avec une fantaisie inépuisable et toujours nouvelle, si bien que devant leurs œuvres si compliquées on reste impuissant à pouvoir les décrire d'une façon à peu près intelligible. C'est ce sentiment que nous éprouvons devant la vitrine de M. le baron Adolphe de Rothschild.

Comment indiquer la monture de la coupe d'agate dont le couvercle est formé de trois castillets en avant-corps sur un édifice central qu'attaquent des hommes sauvages, dont la tige répète les mêmes saillies d'architecture militaire qui se dédoublent sur le pied qui devient hexagone, et se complique d'arcs enchevêtrés.

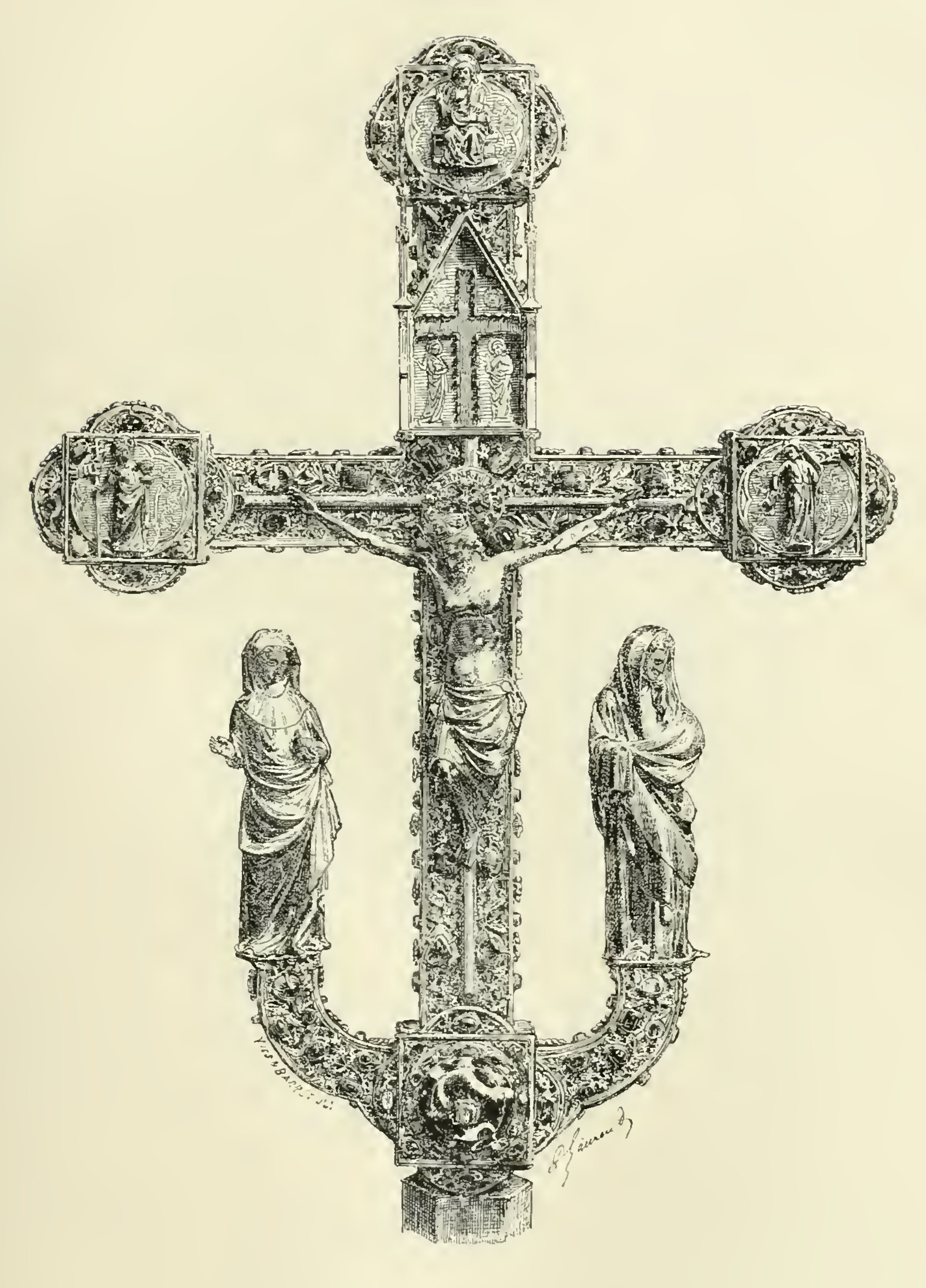
Même système pour la monture d'une monstrance cylindrique de cristal de roche, que surmonte un fruitelet émaillé.

Même système encore pour la monture d'un petit prisme de cristal de roche, qui a pour nœud un saphir cabochon, maintenu par trois contreforts en saillie, tandis que le pied est quadrangulaire.

Il y a une ordonnance un peu plus simple dans la monture d'un gobelet à couvercle en cristal de roche, porté sur un dôme d'agate, monté en vermeil émaillé de bleu, et orné de branches de lis en saillie. Deux hommes en vermeil, armés de fléaux de chaînes, se tiennent debout de chaque côté du vase qui contenait sans doute quelque fragment des chaînes qui ont flagellé le Christ. Une paix où une vierge est représentée entre un abbé et une abbesse de l'ordre de Saint-Benoît, sous une arcade trilobée dont la gorge est garnie de feuillages et de marguerites rapportées dont une perle forme le cœur, est un charmant spécimen de la combinaison des pierreries avec les pièces de rapport.

Nous trouvons encore une statuette de la Vierge souriant à l'enfant Jésus qu'elle porte tout habillé, debout sur un socle à huit pans séparés par des contreforts à jour, œuvre gracieuse d'or et de vermeil, commandée par l'évêque ou l'abbé qui s'est fait représenter à genoux sur les moulures du socle et qui porte dans son écu « de gueules aux trois aigles d'or ».

Est-elle française, est-elle allemande, la belle navette en lapis-lazzuli à monture d'or émaillé, qui commence à incliner déjà vers l'art du XVIe siècle? Sa tige, creusée de quatre arcades garnies chacune d'une petite figure de saint en or émaillé, repose sur un pied à quatre lobes séparés par des redans. La monture qui relie le réservoir à son pied et le couvercle avec le réservoir est une combinaison de feuillages symétriques et de roses rapportés, alternant avec des cabochons et des perles

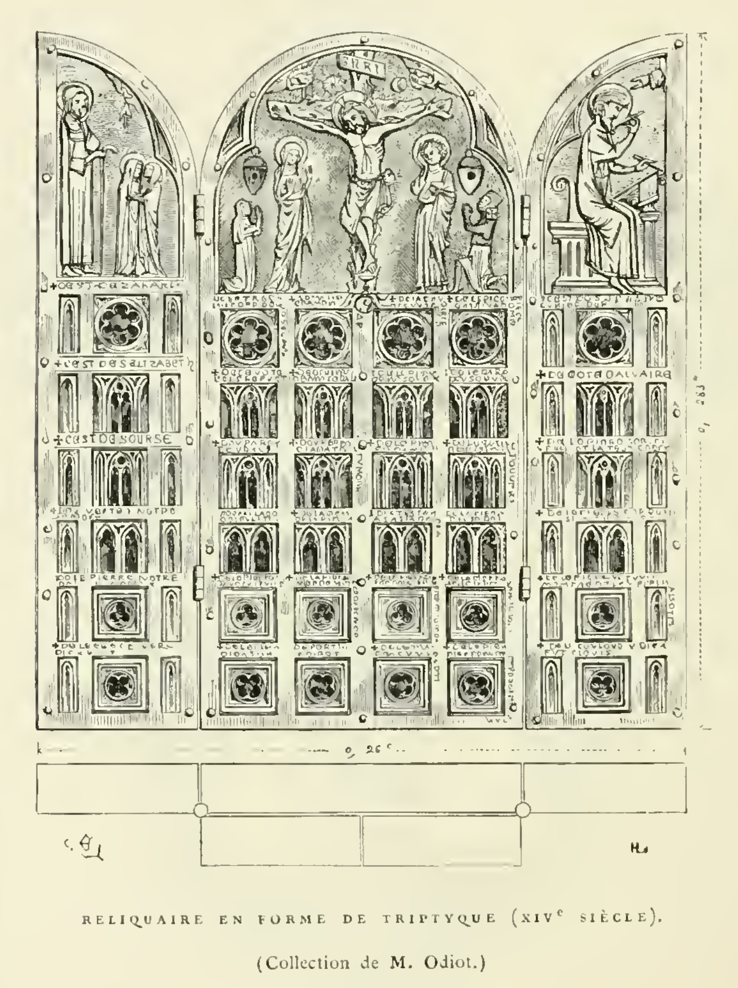


CROIX EN OR CISELÉ ET REPOUSSÉ (FIN DU XIIIe SIÈCLE)

(Collection de M. Basilewsky.)

montées à griffe. Un dragon émaillé sert à lever le couvercle à chacune de ses extrémités.

Signalons encore le petit triptyque dont le tableau divisé en deux registres, subdivisés en huit compartiments au moyen d'arcatures surmontées de galeries à jour, représente huit scènes de l'enfance du Christ



RELIQUAIRE EN FORME DE TRIPTYQUE (XIVe SIÈCLE).

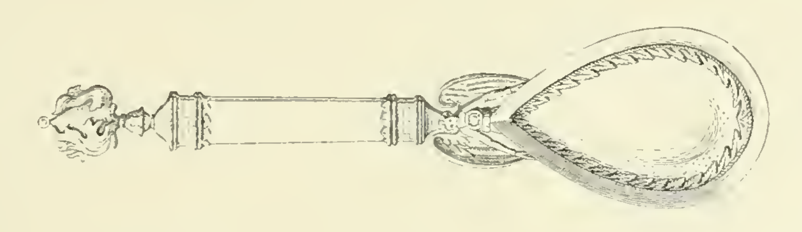
(Collection de M. Odiot.)

exprimées par des figures d'or en relief sur un fond émaillé de bleu, tandis que sainte Barbe et saint Adrien sont représentés en émail translucide sur les volets.

La collection de M. le baron Gustave de Rothschild possède aussi un gobelet en cristal de roche porté sur trois cygnes, dont la monture, ornée de feuilles rapportées et de pierreries, est une œuvre digne des précédentes.

Un gobelet à couvercle gravé de grands rinceaux en argent, monté de vermeil, un mors de chappe dont les huit lobes nous montrent les neuf chœurs de la hiérarchie des anges; une crosse dont la volute embrasse un abbé agenouillé devant la Vierge, mélange des formes du moyen âge et des formes de la Renaissance, de la collection Basilewsky, appartiennent encore à l'art allemand de la fin du xve siècle.

Parmi plusieurs pièces de la même collection, qui consistent surtout en paix et en calices, que l'art italien nous semble réclamer, nous signalerons surtout la grande croix processionnelle en argent émaillé, et garnie sur ses tranches de grands fruits coniques émaillés sortant d'un calice de feuilles déchiquetées. La cuillère en cristal de roche, garnie en ver-



CUILLÈRE EN CRISTAL DE ROCHE MONTÉ EN VERMEIL.

(Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure.)

meil qui appartient au Musée départemental de la Seine-Inférieure et que nous publions, est un charmant spécimen de l'orfèvrerie française du xve siècle.

Dans l'armoire qui renferme sa collection de coffrets, M. Castellani nous en montre deux en orfèvrerie qui nous intéressent. L'un, qui est carré, a pour couvercle un toit à quatre versants percé de lucarnes, et pour pieds quatre tourelles qui garnissent ses angles, motif très simple, mais très élégant dans sa simplicité.

L'autre, qui porte réservée sur émail bleu l'inscription : *Per presule Iacobvs fuit hoc opvs insigne perattvs anno domini milleno quadrigento vicessimo tertio* (1423), est tout décoré d'émaux translucides sur relief, que les Italiens ont surtout pratiqués : quatre lobes enchâssés dans une monture d'argent repoussé de feuillages d'une exécution assez lourde et indécise.

Nous ne trouvons rien à signaler, particulièrement au point de vue de l'orfèvrerie, dans la nombreuse collection de paix que M. Castellani a également réunie.

L'orfèvrerie espagnole, assez riche pour le XVIe siècle et qui, lors de l'Exposition de 1867 nous avait envoyé quelques curieux spécimens d'époque antérieure, en outre du calice de M. Stein, n'a à nous montrer pour le XVe siècle qu'un reliquaire assez simple, espèce de haute lanterne à jour formée de contreforts superposés séparés par des anneaux, exposée par Mme Boisse. Heureusement ces anneaux portent en lettres épargnées sur un fond émaillé les inscriptions suivantes :

+ HOC EST BRACHIV BEATI BENEDICTI ABATIS RIPOLAE
+ HOC OP. F C M. FVIT P BICE ABBIS DI RIPOL
ANNO DNI MCCCCLVIIII

qu'il est facile de rétablir, surtout à l'aide des abréviations que les caractères d'imprimerie ne peuvent reproduire. Elle signifie que cet ouvrage, qui contient le bras du bienheureux Benoît, abbé de Ripol, fut exécuté, en 1459, pour Bice, abbé du même monastère, situé en Catalogne.

Un calice de M. Odiot, bien que nous le croyions des commencements du XVIe siècle, affecte déjà un genre de décoration qui a duré longtemps, jusqu'au XVIIe. Ce sont les rayons alternativement droits et sinueux qui couvrent le fond de sa coupe et son pied. Son nœud à huit pans séparés par des contreforts naissant de l'enceinte d'un clayonnage, est original et appartient franchement au style gothique. Sa patène est gravée de scènes de la Passion vues à mi-corps et qui présentent la plus grande analogie de style avec les bois des livres d'heures de Vérard et autres typographes contemporains.

Deux paix, l'une allemande et l'autre italienne, de la collection Ad. de Rothschild, appartiennent franchement à la nouvelle architecture. Sur la première, *Jésus devant Pilate* est représenté en personnages en relief, entièrement recouverts d'émail opaque, sous une arcade ouverte dans une ordonnance corinthienne. Le costume des soldats qui conduisent le Christ est celui des reîtres allemands.

La seconde est garnie de cristal de roche revêtu postérieurement de peinture et d'or gravé vus en transparence et représentant la Madeleine couchée et repentante que console un ange avec ces paroles : TVVS LOCVS E (ST) PACIS.

Les deux figures, exécutées par quelque Vénitien de la fin du XVe siècle, sont d'un dessin superbe et drapées avec un grand goût[1]. La

1. Les experts appellent *églomisé* le verre ou le cristal ainsi décoré, sans que nous ayons jamais pu trouver l'origine de ce mot, mis en circulation par Carrand père, dit-on. Nous savons seulement

monture est d'argent décoré d'émaux translucides représentant des ornements.

Un ciboire à section carrée d'une composition assez mauvaise, car



CALICE EN VERMEIL (FIN DU XVe SIÈCLE).

(Collection de M. Odiot.)

il semble formé de deux vases superposés, à cause du dôme sur lequel s'appuie sa tige avant que d'arriver au pied, est cependant une œuvre ita-

qu'il y avait au XVIIIe siècle un expert nommé Glomy, qui montait les dessins sur papier verdâtre encadrés d'un filet d'or. Cette monture porta-t-elle son nom? C'est aux fureteurs dans les vieux catalogues de répondre à la question.

lienne importante, surtout composée de nielles montées en argent doré.

Nous avons également à signaler dans la vitrine de M. le baron Gustave de Rothschild trois gobelets à pied, dont un, qui représente *Mutius Scævola,* nous semble d'origine italienne, tandis que les autres sont allemands, ainsi qu'un groupe en argent et en vermeil de saint Georges terrassant le dragon, auquel fait pendant un saint Michel revêtu d'une armure complète, en ivoire, qui, drapé d'un manteau d'argent volant au vent, frappe d'une épée de métal un dragon en argent repoussé.

Citons, avant que d'abandonner l'art allemand : un gobelet à pied et à couvercle tout bossué de godrons courbes s'enchevêtrant les uns dans les autres, qui est bien particulier à l'art d'au delà du Rhin, exposé par Mlle Ramadié, et, avec une coupe pédiculée représentant le sacrifice d'Abel et de Caïn, appartenant à M. Stein, un gobelet de vermeil qui a été fabriqué en 1569 avec la monture de la dague d'un chevalier français tué à la bataille de Marignan, à ce qu'indique une longue inscription allemande gravée sur la pièce.

Une belle crosse de vermeil aux armes des Gusman et des Lopez de la collection Basilewsky nous mène à l'orfèvrerie espagnole du XVIe siècle, qui occupe une place importante au Trocadéro.

Pour ne point sortir immédiatement de l'orfèvrerie religieuse, nous citerons tout d'abord un ciboire-ostensoir du cabinet de M. Odiot, qui peut servir de type pour la façon dont les orfèvres d'au delà des Pyrénées ont traité le métal. La coupe pose dans une fausse coupe très renflée sous le culot, et son couvercle est amorti par un disque vertical à jour destiné à recevoir l'hostie. La tige à balustre pose sur un pied à moulures accentuées, décoré de mascarons et de grotesques qui n'ont rien de religieux. Ces reliefs sont excessifs, détachés du fond, et ce mode d'accentuer les reliefs sans transition avec le fond, au contraire de ce qui se faisait dans l'orfèvrerie française ou allemande contemporaine, est un caractère que nous retrouvons dans les pièces dont il nous reste à nous occuper.

C'est, dans la collection Seillière, un plateau dont l'ombilic sert d'appui à six colonnes qui séparent le fond en autant de compartiments chargés, ainsi que l'ombilic, de guerriers combattant, d'un dessin très accentué et d'un grand relief.

Ce sont encore, dans la vitrine de M. Stein, deux autres plateaux, dont l'un est décoré d'une frise composée de griffons dont la queue s'en-

roule en rinceaux feuillagés, affrontés deux à deux à un candélabre et séparés par un homme ou par un enfant; dont l'autre porte un écu d'armoiries sur l'ombilic entouré, sur le fond, d'une frise d'hommes nus



AIGUIÈRE COMPOSÉE SUR UN DESSIN D'ÆNEAS VICUS

(Collection de M. Stein.)

luttant au milieu de feuillages. Il porte sur le bord la représentation des sept arts de rhétorique.

Un troisième, qui est portugais par les armes qu'il porte, est décoré d'une frise représentant le sujet ordinaire du triomphe de la Religion. La date de 1560 est gravée sur l'arbre du paradis.

M. le baron Gustave de Rothschild possède un grand plateau de vermeil qui, bien que se rattachant par le haut-relief de son décor aux

pièces précédentes, nous montre dans sa composition les motifs auxquels nous sommes accoutumé. L'Enlèvement d'Europe est représenté sur l'ombilic entouré d'un gros tore de fruits combiné avec un cuir decoupé. Sur le fond, Neptune et Amphitrite, accompagnés d'une ronde de tritons et de néréides, assistent à l'aventure, tandis que, sur le bord, Vénus et Diane, Junon et Minerve, sont couchées au milieu de cartouches reliés par des guirlandes de fleurs où se balancent des Amours. Nous retrouvons dans cette belle pièce une influence des petits maîtres de la seconde moitié du XVIe siècle, sans savoir s'il faut en faire honneur aux ateliers d'Augsbourg ou à ceux de quelque ville d'Espagne renommée par ses orfèvres.

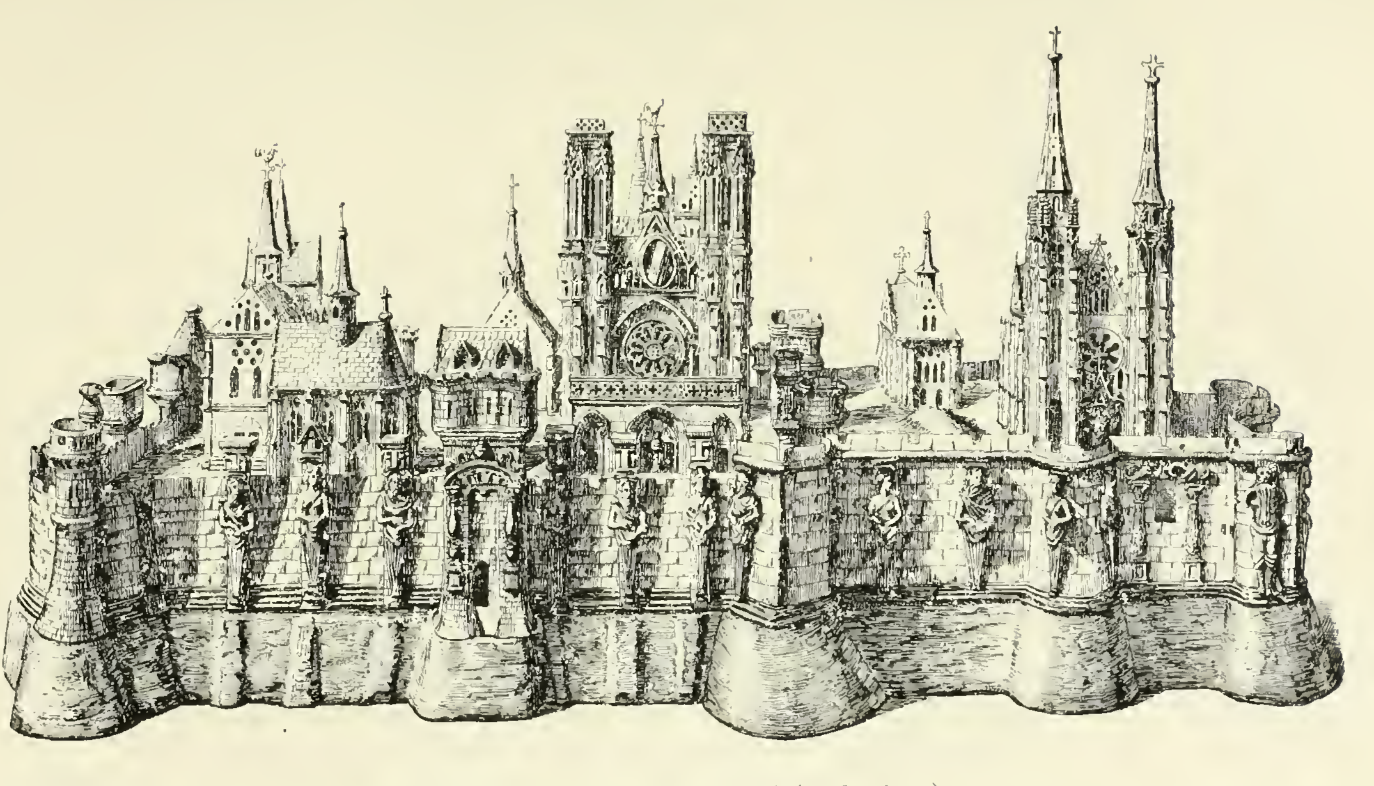
Un grand plateau pédiculé, à M. Baur, clôt la série de ce genre de pièces. Le buste de César occupe l'ombilic, tandis que sur le fond, séparé en quatre secteurs par des colonnes rayonnantes, une ville, une bataille, un sacrifice et des jeux du cirque sont représentés avec une recherche des différents plans qui est ordinaire dans la figuration des grandes scènes et où se sont plu les artistes de la Renaissance, qu'ils aient eu à tailler le marbre ou le bois, à modeler le bronze ou l'argent.

M. Stein possède une aiguière d'après la composition gravée d'Æneas Vicus, qu'il est intéressant de comparer à l'estampe, afin de voir avec quelle liberté en usaient, soit les graveurs pour représenter ce qu'ils voyaient, soit les artisans pour reproduire les modèles qui leur étaient donnés. Tout diffère : proportions, profils et emmanchements. L'idée générale seule subsiste. Nous devons dire à l'honneur de l'orfèvre que son œuvre est supérieure par l'élégance à celle du graveur.

Citons encore trois pièces des plus remarquables par la finesse de leur exécution dans la vitrine de M. le baron Adolphe de Rothschild; ce sont deux fourchettes-cuillères et un couteau en vermeil, de la fin du XVIe siècle. Les deux dents des fourchettes s'ajustent dans des tenons derrière les spatules afin de se transformer en cuillères.

On sait que l'usage des fourchettes ne date guère, chez nous, que du règne des Valois, et l'on s'explique difficilement que cet ustensile, qui nous semble aujourd'hui indispensable, ait exigé un si long temps pour devenir usuel, car on le connaissait dès le XIIe siècle où il est cité dans les inventaires, mais pour des usages spéciaux. Il était représenté dès le XIIe dans une miniature du manuscrit d'Herrade de Landsberg, aujourd'hui détruit.

Terminons enfin par le grand reliquaire du Séminaire de Soissons,



RELIQUAIRE EN CUIVRE REPOUSSÉ (XVIe SIÈCLE).

(Séminaire de Soissons.)

en cuivre, de travail français du XVI[e] siècle, et donnant une vue de la ville à cette époque. Nous le reproduisons.

VIII

LES BIJOUX.

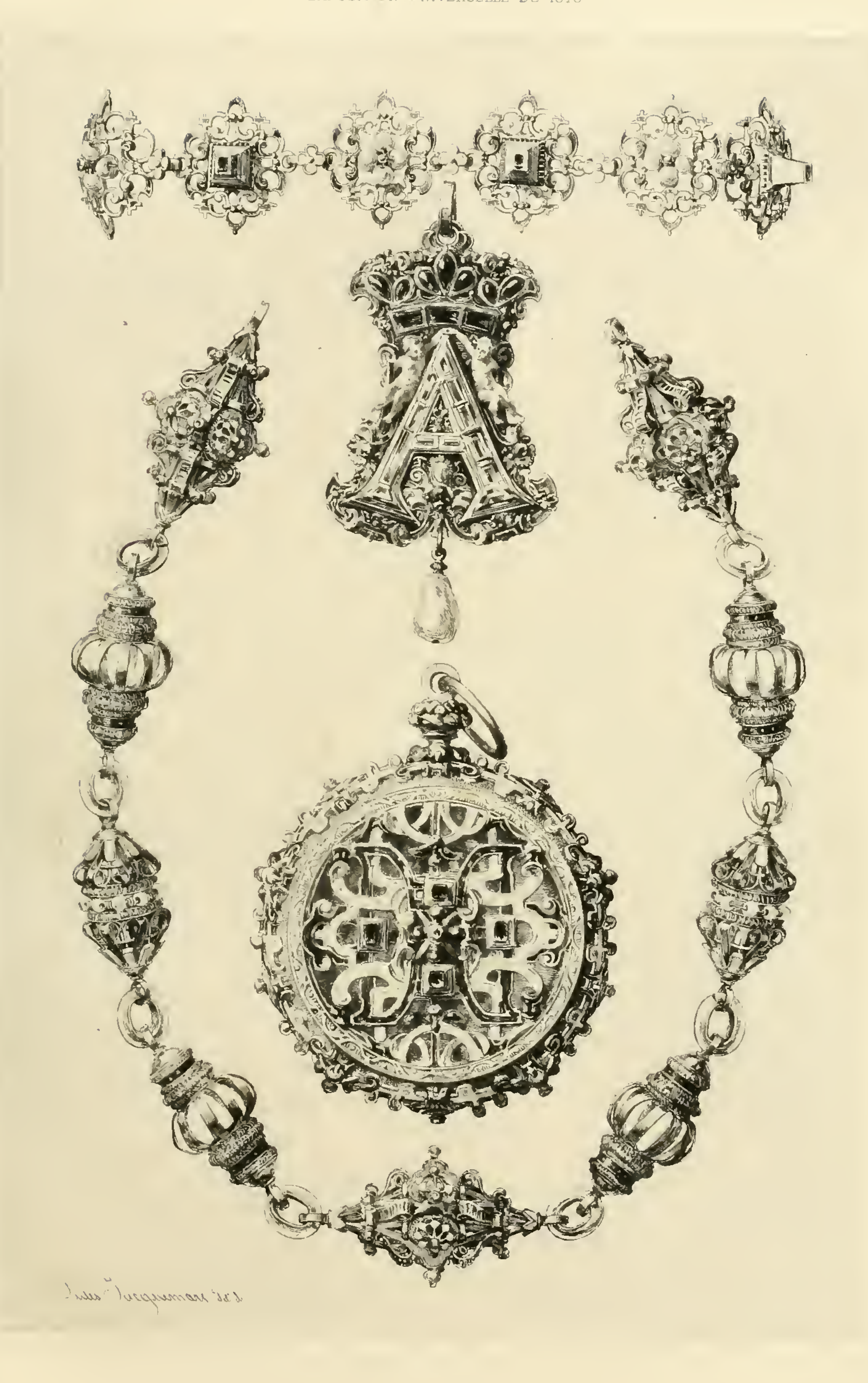
Tant de causes ont contribué à la destruction des bijoux, que nous devons nous estimer heureux d'en trouver encore un si grand nombre dans les galeries du Trocadéro, bien que ces œuvres, destinées à l'ornement de la personne, y soient relativement rares.

Le plus ancien est exposé par M. Stein. C'est un émail cloisonné circulaire représentant la Vierge, entouré de cabochons carrés et en amande alternés, montés sur de hautes battes coniques bordées de filigranes tordus, le tout en or et de travail byzantin.

Le fermail ou fermillet est pour le moyen âge le bijou le plus usité, comme la fibule chez les anciens. Il sert à fermer la robe des femmes sur la poitrine, et à retenir leur manteau ainsi que celui des hommes. M. le baron Minot en a réuni huit de forme circulaire, dont cinq sont garnis de pierres montées sur de hautes battes. Une grosse alterne généralement avec une petite, et quelquefois en dépasse le niveau de façon à introduire quelque variété dans un arrangement assez uniforme. Des feuillages rapportés qui montent jusqu'au niveau des pierres de deux d'entre elles viennent ajouter un élément de diversité et d'ornement de plus, et permettent par leur nature de les dater du XIII[e] siècle.

Les fermillets occupent une place importante dans l'exposition de M. Victor Gay. Il y en a d'or, d'argent, de bronze et même d'étain; de circulaires, de losangés à côtes curvilignes, de polylobés, de garnis de pierres à la haute sertissure, de perles rivées sur une tige qui les traverse, de feuillages rapportés, de filigranes, ou gravés d'inscriptions; de grands, de moyens et de minuscules.

Il serait intéressant de relever les inscriptions qui sont gravées sur plusieurs d'entre eux, comme sur deux de ceux de M. le baron Minot, devises d'amour le plus souvent, qui nous révéleraient quelque côté particulier de l'esprit du moyen âge. M. Victor Gay a eu la bonne pensée de joindre aux pièces les plus intéressantes de son exposition des numéros correspondant à des pancartes qui en donnent l'origine probable et





la date. A ce propos, nous croyons que M. Victor Gay a quelque peu rajeuni les fermaux à inscriptions dont les lettres nous semblent appartenir à la fin du XIII[e] siècle ou au XIV[e].

M[lle] G. Fillon a aussi exposé quelques fermillets du XIII[e] siècle, dont un, qui est carré, est élargi aux angles pour porter une pierre-cabochon.

La mode ayant quelque peu changé au XIV[e] siècle dans la façon des robes qui dégagent plus le col que précédemment, et la cotte hardie ayant remplacé le manteau, les fermaux disparaissent peu à peu, étant devenus inutiles; aussi n'en trouvons-nous plus guère.

Si les anneaux du moyen âge sont rares, en dehors de la belle collection de M. B. Fillon, qui est mérovingienne, et de ceux que M[lle] G. Fillon a réunis, M. le baron Minot cependant en possède une douzaine. Tous sont très simples, ayant pour chaton une pierre montée à griffes sur une batte qui en épouse le contour. Aujourd'hui que l'art du lapidaire est poussé si loin, on taillerait la pierre afin de lui imposer une forme régulière. L'une de celles de M[lle] G. Fillon sert en même temps de cachet. Son chaton carré est gravé de l'agneau pascal, avec cette légende singulière en lettres du XIII[e] siècle : SIGILLVM MERCVRII.

Nous reproduisons la belle bague d'or de la collection Basilewsky. Un édicule pyramidal percé d'ajours dans le style du XIII[e] siècle s'élève sur le chaton mordu par deux dragons ailés dont le corps forme l'anneau. Si l'on compare cet édicule aux anneaux de mariage que M. Strauss a réunis dans sa curieuse collection de monuments du culte juif, anneaux qui portent une petite maison, on est porté à attribuer la même origine à ce charmant bijou.

Le moyen âge n'a plus à nous montrer qu'une belle ceinture du XV[e] siècle, ornée de bossages rectangulaires très élevés, garnis de filigranes, formés de fils ronds tordus qui encadrent un émail, alternant avec de gros boutons du même filigrane. Dans l'émail sont réservées les lettres de l'*Ave*. Aux boutons est suspendue une lettre découpée dans une feuille de vermeil, que nous croyons être un G.

A côté de ce rare spécimen, M. Victor Gay a exposé deux chefs-d'œuvre de ceinturonniers flamands qui, étant datées de 1667 et 1694, montrent combien les traditions gothiques étaient restées vivaces dans les corporations. La boucle et le ferret fixés aux deux bouts d'une courte lanière, que les ornements dont ils sont surchargés et les ajours profonds dont ils sont percés rendraient d'un usage difficile, ne sont en

effet que les spécimens du savoir-faire de ceux qui aspiraient à la maîtrise.

La preuve nous en a été fournie par le musée allemand de Nuremberg, qui en possède un certain nombre provenant des archives d'une corporation.

Nous classerons parmi les bijoux un *Agnus Dei* du XIVe siècle, appartenant à M. Stein. Ces petites boîtes, destinées à conserver une rondelle de la cire du cierge pascal qui avait reçu dans un moule une image de l'Agneau, sont fréquemment citées dans les inventaires, mais sont rares à rencontrer dans les collections. Nous en avons dessiné une jadis dans le cabinet de M. Dugay, qui était en cuivre doré, percé à jour et du XIIIe siècle. Celle de M. Stein est la seconde que nous rencontrons. Elle est circulaire, ornée d'une rosace à six lobes aigus, portant au centre le buste de la Vierge en émail translucide sur relief. Sur le bord, une inscription en lettres gothiques carrées invoque l'Agneau de Dieu. La face du Christ est repoussée sur le revers. Nous la croyons italienne.

Une enseigne de chapeau, ou un fermillet de la collection de M. le baron Adolphe de Rothschild, clôt le moyen âge par un bijou des plus précieux. Une monture circulaire formée d'un entrelacs de marguerites et de roses émaillées où posent des oiseaux enveloppent une *Annonciation* en émail translucide sur or. Sur trois banderoles jetées au milieu des entrelacs on lit la devise : IOIE SANS FIN, en lettres du XVe siècle.

Un bijou plus modeste exposé par Mlle Gabrielle Fillon, un petit cœur entouré de l'inscription philosophique en lettres du XVe siècle : *Vbi amor, ibi frequens cogita* (tio), et portant en pointe le monogramme L R, nous permet de passer à la Renaissance et à une nouvelle espèce de bijoux. Nous le publions en cul-de-lampe à la fin de ce chapitre.

Les *pent-à-col*, comme on disait au moyen âge, — les pendeloques, comme nous les appelons aujourd'hui, — forment la partie la plus importante de la bijouterie du XVIe siècle dont il nous reste à nous occuper, et renferment des œuvres splendides.

Le plus beau, à notre gré, parce qu'il nous offre une composition bien balancée, d'un beau dessin et d'une exécution parfaite, et non une œuvre bizarre destinée à utiliser quelque perle baroque, est celui que MM. R. et F. Seillière ont exposé. Il est formé d'un cartouche aux enroulements symétriques, sur lequel s'appuient deux chasseresses de chaque côté d'une tête de cerf. Leurs chiens s'ajustent au-dessous d'elles, avec un masque d'où pend une perle et qui forme amortissement. Au

centre une grosse topaze est montée dans une batte en pyramide partiellement émaillée. Si l'on compare ce bijou aux gravures de René Boivin, on ne pourra en refuser à des mains françaises la composition ainsi que l'exécution.



PENDELOQUE EN PERLE ET OR ÉMAILLÉ (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. le baron Ch. Davillier.)

Le bijou qui a fait le plus de bruit dans le monde des curieux n'est pas celui-là, mais une sirène en or émaillé dont le corps est formé d'une grosse perle baroque exposée par M. Robert Philips, de Londres. Le monstre décevant peigne sa chevelure pour se rendre plus beau et ajouter le charme de la toilette à celui de son visage et de ses chants.

Falit aspectus cantusque Syrenæ, lit-on gravé sur sa queue, avec la date de 1555.

Un triton barbu qui pourrait faire pendant à cette sirène et un dragon d'or émaillé et d'une fort belle tournure, que nous gravons, donnent dans la collection de M. le baron Ch. Davillier deux autres exemples remarquables de l'emploi à la Renaissance des perles qu'on ne pouvait employer dans la joaillerie ordinaire, mais qu'on utilisait en les faisant entrer tant bien que mal dans les formes d'un être, homme, monstre ou oiseau, que l'on complétait par de l'orfèvrerie émaillée. Cela était devenu même une mode à laquelle se sont surtout livrés les orfèvres allemands, qui semblent avoir aimé à jouer avec les difficultés, afin de montrer leur habileté ainsi que l'ingéniosité de leurs combinaisons.

La seconde moitié du XVe siècle a vu fabriquer la plupart de ces petites œuvres un peu maigres dans leurs éléments, composées de lanières découpées formant des cartouches, souvent disposées par plans superposés, servant de fond à quelques petites figures, et suspendus à une agrafe au moyen de deux chaînes, le tout émaillé, orné de perles et de pierres taillées, surtout à la fin du siècle.

Telles sont les pendeloques de *la Charité* et de *la Vierge,* adorée par deux anges, exposées par M. A. Dutuit. Telles sont aussi celles de M. Vaïsse : l'une ayant pour sujet central un centaure et une femme portant une corbeille, au-dessus desquels voltige un Amour, suspendus à une agrafe formée de deux dragons ; l'autre un Orphée monté sur un éléphant, porté sur un culot garni de diamants montés sur des battes pyramidales de dimensions colossales, afin de donner de l'ampleur à la pierre.

M. le baron Ch. Davillier possède enfin plusieurs spécimens de pendeloques en forme, l'une d'un vase à deux anses, l'autre d'un vaisseau, la dernière d'une sirène, émaillées de rose, de fabrication probablement allemande et du XVIIe siècle. Tels sont aussi d'autres bijoux du même genre, que caractérisent un centaure, Jupiter et un pélican, du cabinet de M. A. Dutuit.

Notons encore dans la collection Davillier une croix et deux médaillons en forme de cartouches, dont l'un représente la *Crucifixion* exprimée en or gravé et en peinture derrière le cristal de roche qui la garnit, et deux chatons de grosses pierres qui méritent qu'on s'y arrête. Ces chatons sont émaillés en partie, laissant de grandes échancrures de métal sous la pierre de façon à figurer des griffes qui la saisiraient, bien

qu'elle soit maintenue par le bord continu du métal. L'émail est blanc et noir et, sur le plus gros des chatons, dessine un H orné, en blanc sur noir. Ces couleurs et cette lettre ne permettraient-elles pas de les attribuer à Henri II?

Parmi une foule d'orfèvreries du xviie siècle que montre la salle réservée à la famille Czartorisky, nous noterons une pendeloque formée d'un cartouche sur lequel se détache un A en diamants, accosté de deux petits génies, et enserrant un masque entre ses jambages, œuvre charmante du xvie siècle. M. J. Jacquemart l'a gravée avec deux colliers et un médaillon circulaire, dont des cartouches en lanières émaillées forment les éléments ou la décoration. Il a gravé aussi une plaque de ceinture hongroise, amas de perles, de rubis et d'émeraudes, dont l'habile aquafortiste a su rendre les feux vifs et les doux chatoiements. Nous donnons ici ces deux eaux-fortes.

A côté nous ferons remarquer les arçons d'une selle, hongroise probablement, composés de plaques d'or que recouvre un réseau de filigranes d'argent, dont plusieurs alvéoles sont remplis d'émail vert, et qu'interrompent des applications de perles et de plaques de grenat, parce que les émaux du même pays et ceux de la Russie, au xviie siècle, ont cherché à imiter ce genre de travail.

Les anneaux de doigt sont peu nombreux.

Une bague, dont le chaton en pyramide quadrangulaire se termine par une pointe de diamant et est garnie d'une autre pointe de diamant sur chaque face, est, dans la même collection, un des plus charmants spécimens de ce genre de bijoux, dont nous ne trouvons plus qu'un autre dans la collection Adolphe de Rothschild. Cet anneau d'or est plutôt d'ailleurs un chef-d'œuvre d'ouvrier qu'un bijou d'usage, car sa surface, partout d'égale largeur, est couverte de petites figures en relief représentant la Création, la première faute et sa première expiation. Quant aux colliers, qu'on appelait carquans, ils sont si rares qu'avec ceux de la collection Czartorisky nous n'en trouvons qu'un dans la vitrine de M. Stein. Il est composé de deux éléments différents : un grand en forme de cartouche auquel ses enroulements donnent la forme d'un ∽, qui porte une émeraude au centre; un petit qui est un cartouche carré à jour orné d'un diamant.

Nous en rapprochons le collier de cérémonie d'un chef de compagnie d'arquebusiers, comme Van der Helst et Franz Hals nous en ont montré dans toute la pompe de leurs assemblées ou de leurs repas. Le

motif des feuilles de figuier sauvage, enroulées et rapportées sur les grandes plaques qui le composent, est encore gothique, mais les figures d'arquebusiers qui y sont mêlées, les écus portant le briquet de Bourgogne sur deux arquebuses en sautoir qui l'interrompent, nous prouvent qu'il s'agit d'une œuvre de l'extrême fin du XVI[e] siècle, sinon du XVII[e]. Le fermoir de cette pièce est composé de l'écu de Bourgogne ayant deux lions pour supports.

IX

LES ÉMAUX CHAMPLEVÉS.

Les émaux champlevés sont une imitation économique des émaux cloisonnés d'or que fabriquaient les Byzantins, émaux dont la reliure appartenant à M. le comte de Ganay, la Vierge du fermillet de M. Stein et un petit médaillon exposé par M. Victor Gay, nous donnent des spécimens.

Notons à ce propos que M. J. Gréau possède deux exemplaires très rares d'émaux byzantins en argent. Ils représentent saint Jean et la Vierge, celle-ci tête nue par une exception singulière aux habitudes de l'iconographie, qui la montre toujours voilée.

La grande plaque de saint Théodoros, qui de la collection Pourtalès est passée dans la collection Basilewsky, bien que de travail grec, est une œuvre de transition.

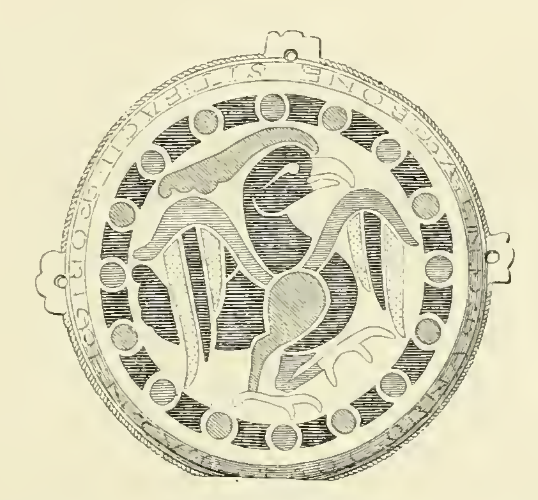
Les larges divisions de cette composition barbare ont été obtenues par le martelage d'une plaque mince de cuivre rouge, dans laquelle on les a réservées, tandis que tout le champ intermédiaire a été abaissé. De petites bandes de cuivre ont été ensuite rapportées dans chacune des cloisons ainsi obtenues afin de les subdiviser suivant les nécessités du dessin. Puis le tout a été rempli d'émail, poli, et enfin le métal a été doré.

Le buste du prophète Osée, du musée d'antiquités de Rouen, et une Sainte en pied dans une plaque ogivale, du cabinet de M. Victor Gay, ont été obtenus par la même méthode, sauf que les figures ont été entièrement creusées dans le métal; leurs divisions intérieures sont seules rapportées.

Mais le cuivre se prête moins facilement que l'or à suivre exactement tous les contours et à exprimer toutes les finesses. Et puis, en

admettant qu'il puisse se plier à tous les caprices, la main-d'œuvre serait encore considérable. Aussi trouva-t-on plus pratique de prendre une feuille de cuivre assez épaisse, d'y dessiner les principaux traits du motif que l'on voulait reproduire en émail, d'enlever à l'échoppe tout ce qui ne devait pas être vu, et de remplir d'émail les alvéoles ainsi obtenus. On avait pour bases un dessin bien plus précis.

C'est ainsi qu'a été fabriquée une plaque circulaire de la vitrine où



+hOC:ORNAMENTVM:BONE:
SIT:FACILI:MONIMENTVM:

+SCRINIA:CONCHARVM:
MONSTRAN:OPVS:VNDIQ:CLARVM:

PLAQUE DE COFFRET EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ (XIIe SIÈCLE).

(Collection de M. Victor Gay.)

M. Victor Gay a classé avec méthode les spécimens des diverses phases de l'histoire de l'émaillerie. Sur cette plaque un dragon a été émaillé de vert, de bleu et de blanc sur un fond réservé. D'après les indications qui l'accompagnent, nous croyons qu'elle provient de l'abbaye de Conques, où elle décorait, avec plusieurs autres, un coffret de cuir dans le genre de celui que M. Stein a exposé et que ferme une si belle serrure en cuivre émaillé. Or le coffre avec ses plaques est venu à Paris et a pu à l'aide des inscriptions en vers léonins gravées sur deux d'entre elles, dont le sujet est identique, nous permettre de les dater toutes.

L'une : + SCRINIA CONCHARVM MONSTRANT OPVS VNDIQVE CLARVM, nous prouve que la pièce avait été faite pour et peut-être dans l'abbaye de Conques. L'autre : HOC ORNAMENTVM BONE SIT FACII MONIMENTVM, indique qu'elle avait été commandée par l'abbé Boniface, dont le nom a été coupé en deux par une fantaisie étrange, mais qui n'est pas sans exemple dans la poésie latine du moyen âge. Or nous voyons dans un travail sur le cartulaire de cette abbaye, publié par M. G. Desjardins, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes* (année 1872, p. 281), que Boniface gouverna l'abbaye de Conques de 1110 à 1137.

C'est donc au commencement du XIIe siècle qu'il faut reporter, du moins pour une abbaye du Rouergue, où l'orfèvrerie était en grand honneur, la transformation des procédés du cloisonné grec en champlevé occidental.

Ce procédé, suffisant pour des ornements d'ailleurs d'une exécution assez rude, était impuissant encore à donner quelque expression aux visages; aussi ne le conserva-t-on d'abord à Limoges — le grand centre industriel de l'émaillerie au moyen âge — que pour exprimer les costumes des personnages. — Les visages et les carnations furent réservés et gravés. Généralement de l'émail noir remplit cette gravure vigoureusement traitée.

Ce procédé a été employé pour fabriquer la châsse de sainte Valère, la patronne de Limoges avec saint Martial, que possède M. Basilewsky et que nous reproduisons. Les costumes des personnages s'enlèvent en émail sur le fond vermiculé du métal, ainsi que sur une autre châsse exposée par M. Odiot et sur celle qui appartient à l'église de Nantouillet.

Trouvant sans doute que les têtes simplement gravées se distinguaient difficilement du fond, les Limousins leur ont substitué des têtes en relief de cuivre fondu et ciselé, comme sur une autre châsse de la même collection où le Christ est représenté avec les apôtres.

Enfin on trouva plus simple et d'une pratique plus satisfaisante de réserver toutes les figures et de les graver de façon à ne plus avoir qu'à faire saillir dans les fonds quelques ornements destinés à retenir l'émail et à jeter sur ses colorations sombres quelques notes joyeuses de métal doré. On en arriva à remplacer ces gravures tantôt par des figures d'un faible relief, simplement fondues, puis ciselées, comme sur les plaques de reliure représentant généralement *la Crucifixion* ou le Christ glorieux qui sont nombreuses dans l'Exposition, tantôt par des figures en cuivre repoussé de haut relief comme les quatre apôtres de la collection Basi-

lewsky posés sur des plaques émaillées arrondies par le haut, qui proviennent des flancs d'une grande châsse.

On en arriva aussi à émailler les figures en relief qu'on fixe sur des plaques elles-mêmes émaillées, comme sur une châsse de la collection Basilewsky. Mais nous connaissons peu d'œuvres en ce genre aussi soignées que le petit crucifix habillé d'une robe bleue de la même collection.

Ces divisions que nous venons d'indiquer avec exemples à l'appui



CHASSE DE SAINTE VALÈRE ET DE SAINT MARTIAL

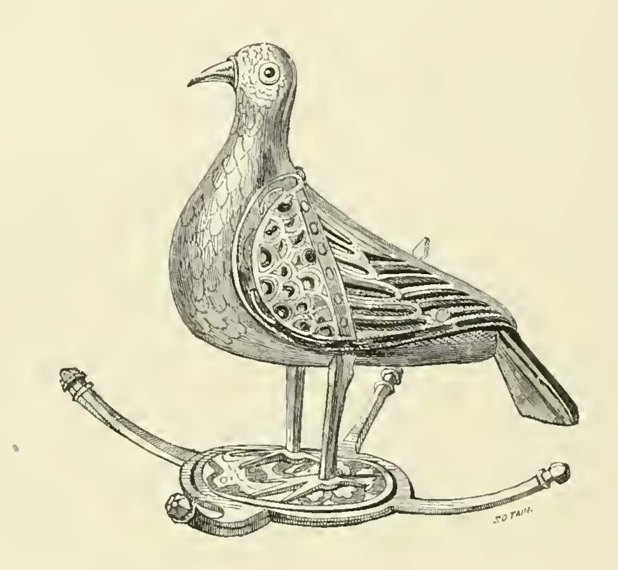
(Collection de M. Basilewsky.)

ne parquèrent point, naturellement, les émailleurs dans des catégories qu'ils ne franchirent pas. Au contraire ils combinèrent toutes les méthodes au gré de leur fantaisie et de l'effet à obtenir, de façon à produire l'infinie variété d'objets nécessaires à la vie religieuse et à la vie civile que nous montrent, avec la collection Basilewsky, les expositions de M. Victor Gay, de M. Odiot, de M. Stein, des Musées de Poitiers et de Rouen.

Aussi ne pouvons-nous entrer dans le détail des châsses, des reliquaires, des chandeliers, des colombes destinées à conserver la réserve eucharistique, des crucifix, des ciboires, des crosses, des navettes à

encens, des gémellions (bassins à laver les mains) que nous trouvons réunis dans la salle que M. Basilewsky s'est réservée, et dans la salle du moyen âge où sont réunis les apports de M[me] de Vatry, crosses provenant des ruines de l'abbaye de Châlis, de M. de Glanville, de M. le comte de Soultrait pour une plaque de reliure à figures réservées, et de M. B. Fillon, de M. Julien Durand, de M. Desmottes pour des pièces du même genre, de M. Fournier pour un *urceum* décoré d'arcs en plein cintre émaillés abritant des figures dont les vêtements sont émaillés sur un fond de métal.

Il est trois pièces que nous devons noter cependant parce que nous



COLOMBE EN ÉMAIL DE LIMOGES (XIII[e] SIÈCLE).

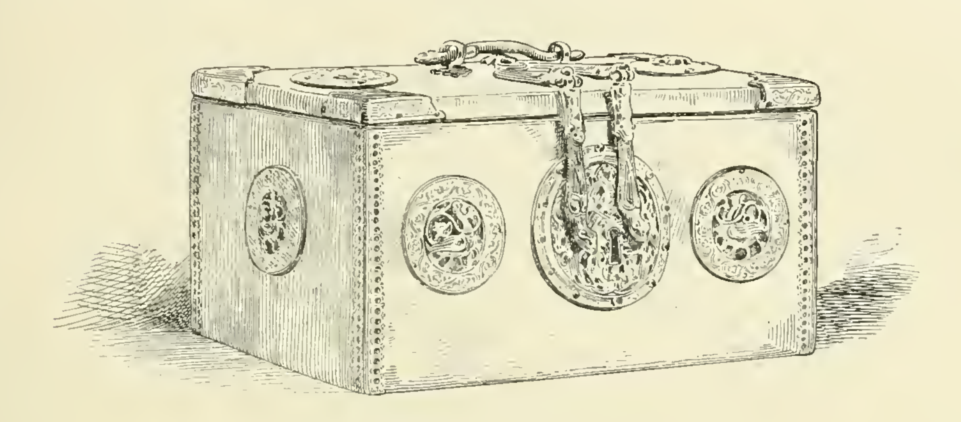
(Collection de M. Basilewsky.)

les rencontrons pour la première fois. C'est dans la vitrine de M. Victor Gay une boîte de hérault. Cette boîte affecte la forme d'un écu, et est en effet émaillée aux armes d'un Jean Dargies, mort en 1409. Les personnes chargées au moyen âge de remettre un message en portaient une semblable à la ceinture, ainsi que le montre la copie d'une miniature que M. Victor Gay a pris le soin de placer près de l'objet lui-même. Divers manuscrits et l'article d'un inventaire du XIV[e] siècle, viennent commenter ce monument et démontrer la constance de l'usage.

Cette boîte est parfois ronde, presque toujours armoriée et généralement trop petite pour le parchemin qu'elle est censée avoir dû contenir. Elle semble être surtout un insigne.

Dans l'envoi de M. Stein, avec un pied de chandelier de dimensions inusitées, il faut surtout signaler la serrure d'un coffret de cuir garni d'écrinçons et de disques d'émail. Cette serrure, d'une admirable exécution, est circulaire, ornée d'un homme combattant deux dragons enlacés découpés à jour. Le moraillon, qui est double, est formé de deux dragons qui s'ajustent à charnière avec deux autres qu'ils semblent mordre, ainsi que le montrent d'ailleurs les reproductions que nous donnons.

M. Odiot, enfin, expose une applique formée d'une plaque de cuivre repoussé et découpée en forme de chevalier armé de toutes pièces, au



COFFRET DE CUIR AVEC GARNITURES D'ÉMAUX CHAMPLEVÉS.

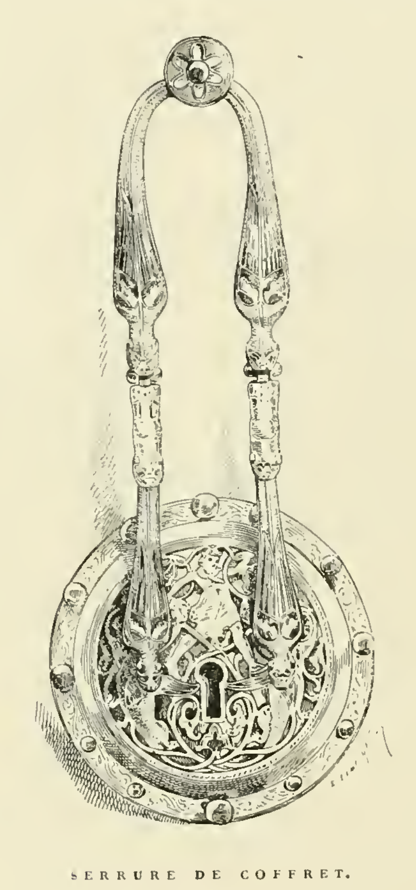
(Collection de M. Stein.

galop sur son cheval caparaçonné, dans le mouvement superbe donné aux ducs de Bourgogne sur leurs sceaux. Nous ferons remarquer que des ailettes protègent non seulement les épaules, mais aussi les genoux du chevalier : détail absolument nouveau pour nous. Des armoiries sont émaillées sur ces ailettes, qui datent des commencements du XIVe siècle, ainsi que sur le caparaçon de sa monture. Nous ignorons l'usage de cette pièce.

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupé que des émaux de Limoges. Les ateliers limousins, qui ont fourni la France, l'Italie et l'Angleterre pendant trois siècles, du XIIe au XIVe, d'œuvres de cuivre émaillé, — œuvres parfois de pacotille, il faut bien l'avouer, — n'étaient pas les seuls cependant à travailler. Nous avons vu que l'atelier monacal de Conques pouvait revendiquer sa part dans l'introduction de l'émaillerie champlevée en France. Nous avons indiqué, à propos du bras reli-

quaire du Musée de Rouen, qu'un atelier avait dû exister dans cette ville au XIIIe siècle. Les ornements réservés sur l'émail y ont en effet un accent de nature et une physionomie particulière.

Il en était certainement de même à Paris et auprès de tous les grands centres d'orfèvrerie, car nous devons dire que l'or et l'argent émaillés nous sont à peine connus par quelques rares exemples que le hasard



SERRURE DE COFFRET.

(Collection de M. Stein.)

fait rencontrer de loin en loin, et que ces exemples nous donnent l'idée d'une finesse et d'une perfection de travail qu'est loin d'atteindre l'émaillerie sur cuivre limousine.

Pour l'Allemagne, nous connaissons les ateliers de Cologne et celui qu'avait établi, au XIIIe siècle, en Autriche, Me Nicolas de Verdun, qui y eut des successeurs au siècle suivant.

Les émaux allemands, sans être abondants, ne sont pas rares dans les collections.

La collection Basilewsky, par laquelle il faut toujours commencer, en possède plusieurs : les apôtres de l'autel portatif dont la caisse est également décorée de figures d'ivoire; quatre plaques rectangulaires représentant la parabole du maître de la vigne avec de longues inscriptions; deux des croix de consécration dont nous avons déjà parlé à



RELIQUAIRE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ.

(Collection de M. Odiot.)

propos de l'orfèvrerie, et enfin deux reliquaires phylactères en forme de rosace, dont les scènes sont aussi expliquées par des inscriptions.

M. Odiot possède également un de ces reliquaires de fabrication allemande que nous publions. C'est une fort belle pièce, représentant les évangélistes sur ses quatre lobes arrondis autour d'une lentille centrale de cristal de roche.

M. Stein expose une plaque représentant la Conversion de saint Paul, qui est du XIIe siècle par les costumes des soldats, et M. Victor Gay une autre plaque où l'on voit le *tau* inscrit pour la demeure des Juifs.

Le Musée de Saint-Omer a envoyé enfin une pièce d'une importance exceptionnelle; un pied de croix, tige à section carrée sur un dôme, publiée jadis par les *Annales archéologiques*.

A quel caractère reconnaît-on les émaux allemands? A un certain goût dans le dessin et à la tonalité des émaux où le bleu vert domine, tandis que c'est le bleu violet en France; enfin à la présence des inscriptions. Les hommes qui dirigeaient les ateliers allemands devaient être des religieux beaucoup plus savants que nos artisans de Limoges; et ils aiment à le montrer.

M. Victor Gay expose une petite plaque circulaire, qui figure deux oiseaux adossés au milieu de rinceaux symétriques en partie réservés, en partie émaillés, faisant saillie sur un fond doré, qu'il annonce comme étant hongrois, et du XIIIe siècle. C'est la première fois qu'il nous est donné de voir une pièce de ce genre de fabrication, où le fond n'affleure pas l'émail, et M. Victor Gay a certainement d'excellentes raisons pour justifier l'attribution qu'il donne à celle-ci.

L'Italie a aussi pratiqué l'émail champlevé, mais nous ne pouvons lui concéder toutes les pièces que M. Victor Gay lui attribue.

Nous trouvons dans sa vitrine un mors de chape, une petite plaque carrée représentant un évêque, une plaque circulaire représentant *la Visitation*, qui est une œuvre d'une finesse exquise, qu'il étiquette comme provenant de l'Italie. Pour nous ces pièces sont françaises et du XIVe siècle. Leur fabrication n'est que le développement de celle adoptée pendant le XIIIe siècle.

Que voyons-nous surtout pendant ce siècle? Des figures gravées en réserve sur un fond émaillé et diversement orné. Au XIVe siècle les ornements colorés disparaissent des fonds généralement circonscrits par des médaillons contrelobés, il ne reste que le bleu alternant avec le rouge ou le vert, mais la gravure des personnages acquiert plus d'importance. L'aspect de la pièce est plus froid, moins chatoyant, et en cela participe de l'aspect des miniatures et des vitraux de la même époque, qui est un peu triste dans ses colorations, si elle est tourmentée dans son dessin, et aiguë dans son architecture.

Aussi croyons-nous français de Limoges les deux ciboires à hautes

tiges de la collection Basilewsky, décorés de figures d'ange en réserve dans des médaillons polylobés alternativement bleus, rouges ou verts; la belle croix processionnelle et la crosse de la même collection, où l'on reconnaîtra les caractères que nous venons d'indiquer.

Les Italiens ne nous semblent pas s'être jamais beaucoup occupés de l'émail champlevé. Ils étaient peut-être des artistes trop délicats pour le faire, et quand ils l'ont pratiqué ç'a été pour le réduire à l'état de fond, généralement très sombre, destiné à faire valoir des figures finement gravées.

C'est à ce caractère que nous reconnaissons comme italienne, et



NAVETTE A ENCENS DÉCORÉE D'ÉMAUX (XVe SIÈCLE).

(Collection de M. Stein.)

peut-être siennoise, la navette à encens, exposée par M. Stein, que nous publions. Sur le couvercle l'ange et la Vierge de *l'Annonciation* sont gravés en buste et pour ainsi dire niellés, tant l'émail qui remplit la gravure et couvre le fond est de couleur noire.

La vitrine de M. Victor Gay montre aussi une navette de même travail et représentant le même sujet, ainsi qu'une plaque circulaire polylobée, qui représente saint François d'Assise recevant les stigmates.

Il suffit de comparer le style de ces figures avec celui des pièces que nous revendiquons pour le XIVe siècle français, afin de se convaincre que les unes et les autres appartiennent à deux arts différents.

Les Italiens avaient mieux à faire. Ils ont peut-être inventé, mais

ils ont surtout pratiqué les émaux translucides sur relief qui s'accordent si bien avec l'or et l'argent doré de leurs orfèvreries.

X

LES EMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

Les émaux dits translucides sur relief sont surtout des œuvres de glyptique, et la gravure des sceaux a dû conduire à leur fabrication.

Ce qu'on appelle ainsi n'est, en effet, qu'une intaille, sur or ou sur argent, remplie d'un émail transparent qui se modèle suivant son plus ou moins d'épaisseur.

Cet art doit être originaire de Sienne fort probablement, car ce sont des orfèvres de cette ville qui ont exécuté les deux monuments de ce genre qui portent la date la plus ancienne. L'un est un calice du couvent de Saint-François-d'Assise, daté de 1290, et portant le nom de Duccio de Sienne; l'autre est le célèbre tabernacle d'Orvieto, que M. H. Barbet de Jouy a pu voir et dont il a donné la description dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, t. XVe et XVIe). Il est daté de 1338 et a été fabriqué par Me Ugolino de Sienne avec ses compagnons.

Un orfèvre florentin, Arditi, avait aussi pratiqué cet art, ainsi que le prouvait un calice de la collection Soltykoff acquis, croyons-nous, par le Musée de South-Kensington.

Les émaux translucides durent être rapidement pratiqués dans l'Allemagne du Sud, à en juger par les deux reliquaires de la collection Basilewsky qui proviennent de la cathédrale de Bâle, et que décorent des émaux de ce genre. A défaut de date précise, nous pouvons attribuer en effet au commencement du xive siècle l'exécution de ces pièces.

Les émaux qu'on y peut étudier ne présentent de profondeur que pour les vêtements des personnages. Les carnations sont réservées et simplement gravées, tandis que les draperies sont intaillées et remplies d'émaux colorés, qui sont, en général, verts, violets ou bruns sur fond bleu. Mais une glaçure transparente et légèrement rosée recouvre les carnations.

Outre les deux reliquaires que nous venons de citer, deux calices de la même collection, que leur style nous indique de fabrication italienne, sont décorés des mêmes émaux, que nous retrouvons sur une croix exposée par M. Moser.

Un buste de la Vierge sur l'*Agnus Dei* de M. Stein, le petit coffret d'argent de la collection Castellini, daté de 1423, un *S. Blasius,* plaque circulaire en argent, dont presque tout l'émail est enlevé, ce qui permet d'en étudier le travail, soudé sur une des paix exposées par le même, représentent encore l'émaillerie translucide italienne.

Notons les deux petits disques que M. le baron Minot a exposés, et qui représentent, sur or, l'*Entrée à Jérusalem* et l'*Incrédulité de saint Thomas.*

La France pratiqua aussi cet art, ainsi que le prouvent deux petits disques émaillés sur argent, possédés l'un par Mlle G. Fillon, l'autre par



ÉMAIL TRANSLUCIDE TIRÉ DU RELIQUAIRE DE SAINT HENRI (XIVe SIÈCLE.)

(Collection Basilewsky)

M. Victor Gay. *Saint Damien* et *Saint Côme* y sont représentés en costume de docteur, le premier guérissant sans doute un petit homme placé devant lui. Les inscriptions que nous transcrivons prouvent l'origine française de ces deux pièces, qui ont dû être jadis réunies surla même œuvre comme les deux saints sont réunis dans la dévotion des fidèles.

Nous croyons aussi de fabrication française *la Crucifixion,* plaque circulaire d'argent de la collection Basilewsky.

Quant à l'émail sur or de l'enseigne de chapeau appartenant à M. le baron Adolphe de Rothschild, il est aussi français, ainsi que le prouve l'inscription de l'entourage.

Quant aux fermaux de livre, en or émaillé, de la même collection, qui représentent Saint Jean l'évangéliste et Saint Jacques, ils portent des

poinçons de maîtrise qui pourraient peut-être aider à en faire connaître l'origine.

La Sainte Barbe et le Saint Adrien des volets du petit triptyque, en orfèvrerie de la même collection, appartiennent à l'art français ou flamand du xve siècle.

Terminons en citant deux plaques circulaires représentant le Christ entouré des instruments de la Passion et une Pitié exposés par M. Beurdeley : sujets émaillés sur fond de métal réservé. Une imitation de la couronne d'épines en tiges d'argent tordues circonscrit ces deux œuvres du xve siècle.





LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

XI

LA FERRONNERIE ET LA COUTELLERIE.



Bien que le moyen âge ait martelé le fer pour le façonner en pièces d'armures, nous ne lui connaissons pas d'œuvres décorées à l'aide du repoussé. C'est à l'aide du marteau de forge et de l'étampe, secondés par la lime et le burin, que les artisans de ce temps ont fait intervenir l'art dans leurs travaux et surtout dans la serrurerie.

Comme les pentures, les verrous, les serrures et les moraillons étaient toujours apparents sur les portes et sur les meubles, l'idée a dù venir vite de les décorer. Aussi l'on connaît les ferrures magnifiques dont beaucoup de portes d'église sont munies et ornées.

L'Exposition n'a que des serrures, des verrous et des heurtoirs à nous montrer, et encore ceux-ci appartiennent-ils surtout au xve siècle.

Leur décoration se compose généralement d'une arcature à jour en fer découpé sur la platine encadrée par un réseau à jour placé sur un

plan antérieur et bordé par des filets saillants, souvent striés à la lime ou ciselés en torsade. Sur le moraillon ou sur le heurtoir, une figure en relief est souvent appliquée sous un dais. Il arrive aussi qu'elle est accompagnée d'autres figures, qui témoignent de plus de bonne volonté que de talent, soit sur la platine, soit sur les montants de l'encadrement.

La plus importante des pièces de ce genre appartient à M. Spitzer : c'est une serrure en forme de triptyque, représentant le Jugement dernier. Nous publions cette pièce de premier ordre.

Le moraillon et l'entrée de serrure sont dissimulés sous les figures de *la Résurrection;* le réseau de l'encadrement, d'une finesse excessive, est formé par trois plaques de tôle percées à jour, formant, la plus épaisse, les grandes divisions ; la moyenne, les divisions intérieures, et la dernière, la moins épaisse de toutes, les subdivisions ; absolument comme dans l'architecture de pierre. A cause de ces travaux à jour, les serrures de cette espèce portaient, au xve siècle, le nom de *trifoires.*

Quel que soit leur mérite, les autres serrures, soit à moraillon, soit à verrou avec poignée pendante en forme de cœur, et le heurtoir portant un apôtre sous un dais orné de contreforts et de feuilles rapportées, que possède également M. Spitzer, disparaissent à côté de cette pièce.

La collection Basilewsky nous montre deux heurtoirs, dont l'un, qui porte un Saint Michel sur son marteau, nous permet de comparer la serrurerie italienne à la serrurerie française au xve siècle.

Contentons-nous de citer les serrures à personnages de M. Gautier, du Musée de Rouen et de M. Delaherche, et deux clefs du xve siècle, choses rares à ce qu'il paraît, exposées l'une par M. Basilewsky, l'autre par M. G. Le Breton.

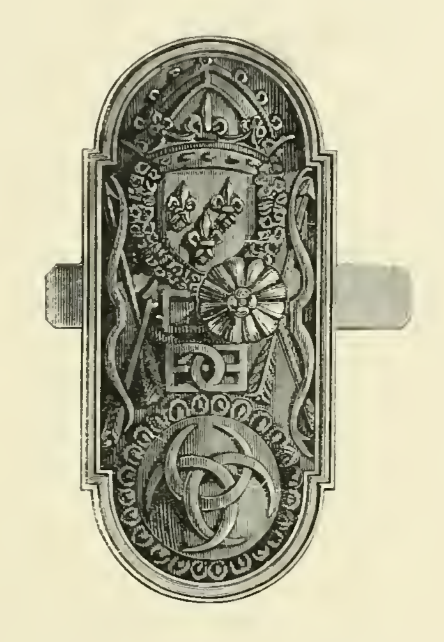
Les ouvriers qui travaillaient le fer à une époque où les métaux précieux l'étaient plus encore qu'aujourd'hui, le firent entrer dans la composition d'objets de luxe, d'où son usage n'est point encore absolument exclu. Ainsi les collections Basilewsky et Spitzer possèdent des coffrets entièrement en fer, dont le décor est formé de réseaux à jour obtenus, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, par la superposition de plaques percées, dont les ajours se combinent entre eux. Des frettes saillantes, en forme de contreforts, maintiennent les plaques en place et rompent la monotonie du réseau.

Le fer fut surtout employé pour faire les montures d'escarcelle, et nous en trouvons également dans la collection Basilewsky de remar-

quables par les combinaisons de leurs agrafes, où l'on n'a pas manqué de reproduire les castillets, si fréquents à rencontrer dans l'orfèvrerie du xve siècle.

La Renaissance continua d'employer ce métal pour le même usage, ainsi qûe l'indiquent les huit montures que possède M. Spitzer.

Les unes sont simplement ciselées, à même le métal, de cartouches renfermant des figures, et de tous les ornements que l'on est habitué à



VERROU PROVENANT DU CHATEAU D'ANET (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. Ed. Bonnaffé.)

rencontrer sur les armes de l'époque ; sur d'autres, la damasquine s'ajoute à la ciselure.

On sait que ce sont des ouvriers orientaux qui ont apporté cet art, au xve siècle, dans le nord de l'Italie, où il ne tarda pas à s'acclimater, en gardant toujours quelque chose de son origine dans son style. Les damasquineurs d'aujourd'hui ont même de la peine à sortir des motifs traditionnels, qui s'accordent si bien, d'ailleurs, avec la nature délicate de ce travail.

Celui-ci consiste, on le sait, en l'application de fils d'or, suivant un dessin préalable et en aussi grand nombre qu'il est nécessaire pour couvrir ce dessin, sur un fond haché comme une lime. On fait adhérer les fils d'or en les martelant. On conçoit que les dessins déliés, où les motifs

filiformes abondent, doivent dominer dans le travail de la damasquine, ainsi que le prouve une plaque exposée par M. Spitzer, qui représente une ville au milieu d'un quadrillé d'or et d'argent.

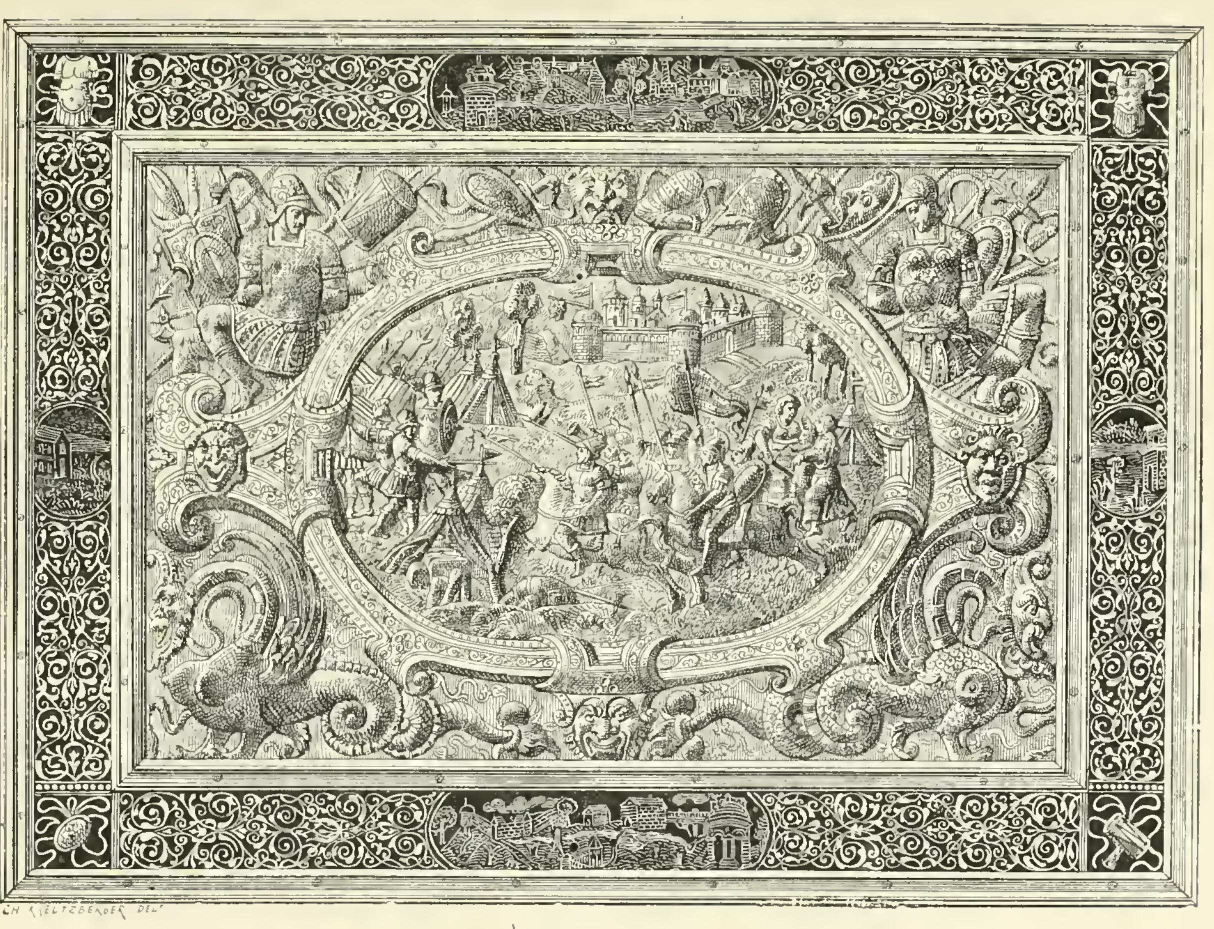
Les exemples de ce genre de travail sont nombreux et remarquables à l'Exposition où il se combine généralement avec le repoussé.

Tel est un cadre de miroir appartenant à M. Spitzer, composé, comme les frontispices des in-folios du XVIIe siècle, d'architecture et de figures combinées ensemble; telles sont sept plaques qui, ainsi que celles exposées par M. Delaherche, doivent provenir de cabinets, cabinets dont M. Basilewsky nous montre un magnifique spécimen, qui, avec ses guichets et ses layettes (portes et tiroirs), représente la façade d'un édifice orné de colonnes avec leurs ordres, de niches et de statues.

La grande et précieuse plaque de la collection Odiot, que nous reproduisons ici, et qui doit provenir d'un meuble de même nature, est le produit de la combinaison de tous les genres de travaux auxquels le fer peut être soumis. Le cartouche et la scène qu'il encadre sont repoussés, puis ciselés; la damasquine d'or orne les vêtements des personnages, accentue les contours des cartouches, puis, mêlée à l'argent, sert à exprimer le dessin des paysages rudimentaires de la bordure, qui est damasquinée d'argent. Nous voyons la dorure enfin intervenir dans les fonds.

Les ouvriers qui repoussaient le fer au XVIe siècle étaient de véritables artistes, bien supérieurs, pour aborder la figure humaine, aux artisans qui le forgeaient au moyen âge, quittes à le réparer à l'aide de la lime ou du burin. La collection Spitzer possède plusieurs plaques exécutées tant au XVIe qu'au XVIIe siècle; ces dernières, dans le style ronflant de Tempesta, sont d'une exécution des plus remarquables.

Ceux qui, se livrant à des œuvres moins ambitieuses, se contentaient de façonner des plaques de targettes, comme celle qui provient du château d'Anet, que M. Éd. Bonnaffé a exposée, et de forger des clefs, comme la collection Basilewsky, comme la collection Spitzer et M. Gaston Le Breton en possèdent de si remarquables. Ils exécutaient parfois de véritables chefs-d'œuvre, enlevés dans la masse, comme est la clef des Strozzi que possède M. le baron Adolphe de Rothschild. Sa forme élégante est typique du XVIe siècle : c'est un chapiteau corinthien portant deux chimères adossées à un balustre, que surmonte une tête ailée et qui naît d'un mascaron placé entre les deux monstres. Tel est le



PLAQUE DE COFFRE EN FER REPOUSSÉ, CISELÉ ET DAMASQUINÉ (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. Odiot.)

thème sur lequel tous les ouvriers en fer ont travaillé avec plus ou moins de goût et de talent.

La coutellerie fut une chose d'importance au moyen âge. Les comptes des rois de France nous montrent qu'on en faisait des distributions aux officiers de bouche à l'occasion des principales fêtes de l'année. Les couteaux ainsi donnés étaient aux armes du roi, et il n'est pas douteux que cet usage n'ait été aussi adopté par les grandes familles princières, comme était la fastueuse maison de Bourgogne. C'est à des « livrées » de pareille nature qu'on doit les couteaux aux armes et à la devise de Philippe le Bon, que possèdent plusieurs collections, et entre autres le musée de Dijon, auquel ils reviennent de plein droit.

C'est ce couteau avec sa gaine, possédé par ce musée, que nous publions d'après un dessin rehaussé d'aquarelle, qu'Eugène Delacroix exécuta jadis, mais que nous doutons qu'il ait jamais songé à reproduire avec la même rigueur archéologique en aucun de ses tableaux.

Les couteaux étaient livrés par trois : un pare-pain et deux tranchoirs d'inégale grandeur. Mais une trousse complète est bien rare à rencontrer, et les collections doivent le plus souvent se contenter de pièces dépareillées, à qui leurs montures surtout donnent du prix.

Il y avait à Paris des faiseurs de manches, qui étaient établis en corporation. C'est à eux, sans doute, que l'on doit les manches d'ivoire enrichis de viroles d'émail, en style du XIVe siècle, que possède la collection Basilewsky, avec une paire de couteaux montés en argent niellé, aux armes des Médicis.

La mode de posséder un jeu de couteaux de luxe fut loin de cesser avec le moyen âge ; il se prolongea pendant la Renaissance, ainsi que le prouve une pièce de la vitrine où M. le baron Adolphe de Rothschild a exposé quelques armes. Ce sont trois couteaux à manche de cristal de roche et à viroles de cuivre gravé et doré, dans une gaine de cuir. C'était sans doute un cadeau, car le plus grand d'entre eux, qui était d'un usage spécial que nous ne pouvons découvrir, porte sur un parchemin bleu, qui entoure et cache la soie, l'inscription suivante en lettres d'or : PRENOTE DU COIFFY, FEMME DE MESSr PIERRE RECOV.

Notons, pour montrer la persistance de certaines traditions, que le cuir de la gaine est gravé d'inscriptions pseudo-arabes.

M. Adolphe de Rothschild possède aussi un couteau à lame large et mince, destiné à porter les viandes en tranche, et que les amateurs appellent un présentoir. Nous ne trouvons pas ce terme dans les documents anciens, et nous serions porté à croire que c'est le « pare-pain »,



COUTEAU DU MUSÉE DE DIJON
AUX ARMES ET A LA DEVISE DES DUCS DE BOURGOGNE.

(Fac-similé d'un dessin d'Eugène Delacroix.)

qui, d'après les comptes du roi, complète une trousse avec les deux couteaux à trancher. Ce couteau est-il ainsi nommé parce qu'il servait à couper les tranches de pain qui, en ce temps, tenaient lieu d'assiettes, en même temps qu'il pouvait être employé à y déposer les viandes coupées ?

Nous ne savons. En tout cas, celui qui nous occupe et qui se trouve reproduit en lettre (p. 261), est garni d'un manche en cuivre ciselé et doré, dans lequel est incrustée une petite mosaïque d'ébène et d'ivoire : l'accessoire dominant ici le principal, et ce qui ne devrait être qu'une virole de métal l'emportant sur le bois qui devrait être la vraie poignée.

XII

LA VERRERIE.



VERRE ANTIQUE.

On pourrait presque écrire l'histoire de la verrerie d'après les pièces exposées au Trocadéro. La collection de M. Julien Gréau nous montre, en effet, à côté de verres blancs fabriqués par les Romains, auxquels l'irisation produite par l'humidité et le temps donne surtout du prix, les pièces les plus parfaites et les plus riches dues à l'art venu d'Alexandrie en Europe. Fioles à parfums en forme d'amphores faites de verres de diverses couleurs, échantillons de toutes les combinaisons imaginées dans l'antiquité pour marier ensemble les émaux les plus divers, verres à plusieurs couches gravés sur la meule comme des camées, il y a de tout dans cette collection remarquable.

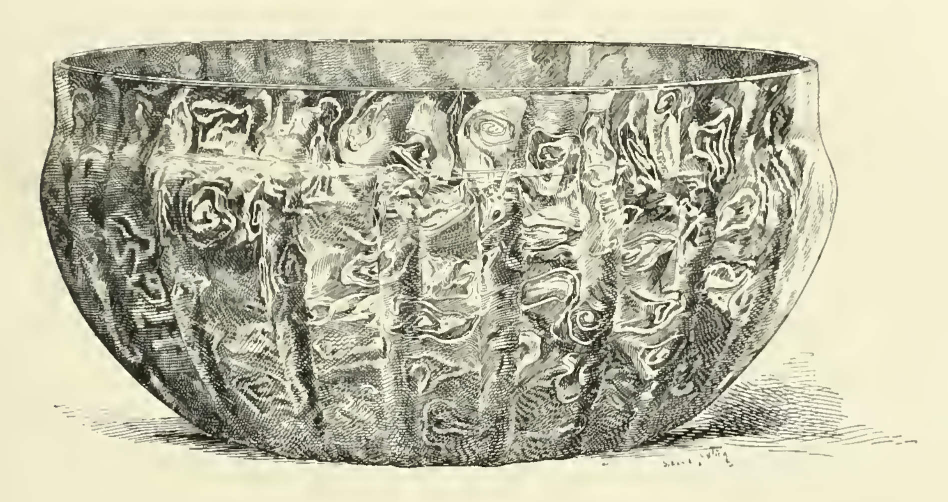
Le cabinet de M. Édouard André ne possède qu'un verre antique, mais d'une importance telle que peu de Musées peuvent en montrer de pareils. Nous le reproduisons; mais la gravure ne peut donner idée de l'harmonie des bleus et des orangés aux tons d'or qui s'enroulent en rubans semi-transparents, nageant dans une sorte de matière laiteuse qui disparaît vue à distance. Il paraît être de style grec.

La verrerie gauloise et mérovingienne est représentée dans la collection de M. Julien Gréau. Celle de l'Orient a rempli de spécimens magnifiques la salle réservée aux produits de la Perse et de la Syrie.

Quant à la verrerie vénitienne, MM. Stein, Gavet, Patrice-Salin, Gasnault, A. Dutuit et de Liesville nous la montrent dans ses périodes diverses.

M. Charvet, de son côté, à côté de MM. Castellini et Ch. Davillier, s'est chargé de nous poser l'énigme de la verrerie française.

Venise, qui fabriquait le verre dès le XIIIe siècle avec une telle abondance que ses fours furent relégués dans l'île de Murano en 1291, dut imiter pour les pièces ornées les procédés des Byzantins que décrivent Héraclius et Théophile, procédés qui sont d'ailleurs les mêmes que ceux employés par les ouvriers syriens et persans avec un style différent. En tout cas, la prise de Constantinople accrut l'importance de sa fabrication à partir du milieu du XVe siècle. C'est de cette époque environ que date la magnifique coupe de verre bleu décorée d'une frise d'enfants que nous publions en chromolithographie. Les enfants sont exprimés en



COUPE EN VERRE ANTIQUE (STYLE GREC).

(Collection de M. Edouard André.)

émail blanc cerné du côté de l'ombre et redessinés en émail noir. Les arbres du fond sont en émail vert. Un galon d'or entoure le limbe. Avec cette pièce hors ligne, M. Stein expose une aiguière de verre blanc émaillé de cavaliers nus redessinés par un trait noir, qui nous semble d'époque un peu postérieure.

Une seconde aiguière de verre bleu, décorée d'imbrications d'or dessinées par enlevage et de galons tout ornés de perles rouges et blanches, est un des plus élégants spécimens d'une industrie à laquelle on doit encore, dans la même collection, un verre cylindrique cannelé, à pied, et une coupe, décorés tous deux de rinceaux d'or et de perles.

Sous la même influence ont été décorées les coupes de verre bleu cerclées de frises de feuillages d'or, dessinées par enlevage et accompagnées de galons d'or et de perles, qu'expose M. Gavet.

Dans ce cabinet rempli d'œuvres choisies avec tant de goût, nous trouvons encore un grand nombre de verreries blanches, remarquables les unes par la peinture en émail qui les décore, les autres par leurs formes seules. Les peintures garnissent généralement le fond des plateaux. Quelquefois aussi elles dessinent des frises sur leur revers, de façon à pouvoir être vues par transparence.

Nous remarquons dans la vitrine de M. J. Fau un plateau décoré d'une ronde d'enfants vue par transparence, qu'entoure une frise d'or. Nous croyons qu'il y a là simplement une peinture fixée à l'étuve, mais non émaillée, après que l'or a été fixé à chaud.

Les formes sont simples, même parfois un peu rigides dans les verreries émaillées qui appartiennent surtout au xve siècle ou au commencement du xvie. Elles s'assouplissent lorsque la mode vient de ne plus employer l'émail et de laisser au verre tout le mérite de sa forme, tantôt obtenue par le simple façonnage au bout de la canne par des ouvriers d'une habileté rare, tantôt soufflée dans des moules.

Dans le premier genre, M. Gavet possède une coupe à panse sphérique craquelée, portée sur une longue tige à nœud, et un vase à deux anses décoré de quelques perles d'émail, dont nous rapprocherons une belle urne de verre enfumé exposée par M. Patrice Salin.

Dans le second genre, la première collection nous montre un verre cylindrique à tige en balustre dont la coupe semble avoir été prise dans les mailles d'un filet; puis quatre buires de formes discutables, soufflées dans un moule décoré de mufles de lion, et enfin un biberon qui affecte la forme d'un lion couronné. M. Gasnault, avec une large coupe à fond godronné, dont le bord porte cette inscription annulaire enlevée sur un fond d'or, LIETA PORTA CORONA, nous montre une urne à couvercle dont la panse est toute formée de pointes de diamant, qui, malgré l'irrégularité nécessaire de ses contours, est d'une forme des plus élégantes.

Nous ne trouvons guère que M. Maquet qui ait exposé quelques-unes de ces verreries formées par l'assemblage de baguettes dont les filets d'émail blanc ou coloré produisent, par le travail du soufflage, des effets si variés, si extraordinaires et parfois si incompréhensibles.

Les additions de verre façonné à la pince sur les pièces nous semblent marquer une époque de décadence..., relative si l'on veut. Toujours est-il que nous ne retrouvons plus le grand goût des formes sous les superfétations qui témoignent surtout de la merveilleuse habileté de l'ouvrier.



Exposition Universelle

COUPE VÉNITIENNE EN VERRE ÉMAILLÉ (XVe SIÈCLE)
(Collection de M. Ch. Stein.)

Gazette des Beaux-Arts

A. Quantin éditeur

Imp. Lemercier et Cie Paris



M. Martin, M. Paul Chardin et M. Maquet possèdent en ce genre des urnes, des vases, des biberons munis d'anses, de goulots, de pastillages à mufle de lion, qui sont des chefs-d'œuvre d'exécution, si l'on tient compte surtout de la ténuité du verre.

Les verres portés sur de hautes tiges composées de deux baguettes de verre, formant des enlacements symétriques, parfois munis de couvercles amortis par un bouton du même genre, avec ou sans addition



VERRE DE FABRICATION FRANÇAISE (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. le baron Ch. Davillier.)

de travaux à la pince figurant plus ou moins heureusement des dragons ailés, appartiennent à la même époque et sont représentés par quelques pièces exposées par M. A. Dutuit.

Nous pensons qu'il faut attribuer à l'Espagne une coupe à longue tige en balustre, largement évasée et gondolée. Du moins M. le baron Ch. Davillier a rapporté d'au delà des Pyrénées une série de verreries d'un caractère très particulier, de formes un peu flottantes, qui nous rappellent la coupe de M. Gavet.

Si M. le baron Ch. Davillier n'a pas exposé toutes ces verreries, nous trouvons dans sa vitrine quatre pièces du même pays : un verre

cylindrique à pied, une aiguière, une bouteille et une coupe plate, décorés tous quatre de branchages feuillagés symétriquement d'émail vert clair, avec de petits oiseaux d'émail blanc.

La verrerie allemande est peut-être représentée par un vidercome de verre vert, qui commence par un cône tronqué orné de pastillages et finit par se renfler presque en sphère, exposé par M. Gasnault, qui possède également une coupe gravée à la pointe de diamant de fleurons dans le genre de ceux que Piccolopasso a dessinés dans son manuscrit.

Jusqu'ici on ne s'est guère occupé que de la verrerie vénitienne. M. Jules Houdoy nous a prouvé, documents en main, que les Flandres avaient pratiqué au XVIe siècle un art presque identique à celui de Murano. Voilà que la France, à son tour, semble vouloir revendiquer aussi une certaine part dans le développement de la même industrie.

On nous concédera qu'on fabriquait le verre blanc ou coloré en France au moyen âge : il le fallait bien pour les vitraux. Aussi est-il tout naturel que les produits de Venise aient préoccupé notre industrie à l'époque du contact de la France avec l'Italie et avec ses produits.

On sait que Henri II établit à Saint-Germain, dans une verrerie qui y existait déjà, des ouvriers italiens qui avaient surtout pour objet, il est vrai, de fabriquer des miroirs, et l'on se rappellera qu'en 1867, les musées de Rennes et de Poitiers, ainsi que M. Benjamin Fillon, avaient exposé des verreries trouvées dans le Poitou et portant les armoiries de familles poitevines. M. le baron Ch. Davillier avait aussi exposé le verre qu'il nous montre encore et que nous reproduisons. L'inscription française : SVR TOVTE COHVSE (*chouse*) en démontre suffisamment l'origine.

M. Castellani a exposé de son côté une fiole de forme ovoïde allongée, ornée d'émaux et d'inscriptions, dont les lettres ne sont pas sans analogie avec celles du verre de M. le baron Ch. Davillier. Elle a été trouvée du côté de Toulouse.

Entre deux frises dans le style de la première Renaissance, la Vierge portant l'Enfant Jésus est placée entre un homme agenouillé et une femme debout; l'intervalle compris entre eux est occupé par un Génie nu posé sur des palmettes allongées. Au-dessus flotte une banderole d'émail lancé avec cette inscription en lettres noires : IHS. MA. IE SVIS A VOVS. Les émaux sont le blanc, le rouge et le bleu, avec rehauts d'or. Sur le col, on lit avec peine le nom de *Boselon* inscrit en émail.

A côté de ces deux pièces qui portent avec elles leur certificat d'origine, M. Charvet a réuni toute une collection de verreries auxquelles il attribue la même origine française. Il serait intéressant de connaître leurs diverses provenances. On ne peut que les soupçonner pour certaines, d'après leurs formes.

Ainsi il y a des bouteilles en verre bleuâtre et des fioles à goulot qui doivent être méridionales, parce que la tradition s'en est perpétuée de nos jours. Il y a, par contre, deux aiguières de verre blanc en forme de casque que nous croyons normandes, parce que de semblables ont été trouvées en Normandie avec de petites coupes surtout destinées à porter des fruits confits, — que nous nous souvenons d'avoir vues figurer sur les tables dans notre enfance, — de même qualité de verre et travaillées à la pince. Enfin M. Charvet a recueilli exclusivement en Auvergne et attribue à des verreries établies jadis dans la forêt de pins de Margeride (Cantal), et qui n'ont cessé de travailler qu'au commencement de ce siècle, les autres pièces de sa collection.

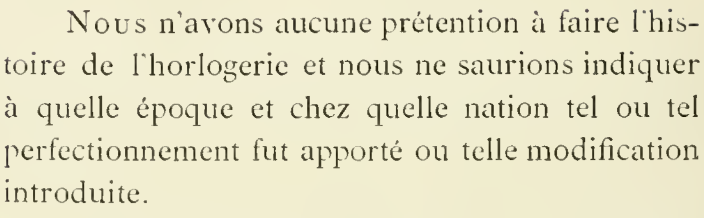
Quoi qu'il en soit de ces origines, il semble bien certain que la verrerie française procède de la verrerie vénitienne. Les formes en sont alourdies, la matière est moins belle et l'exécution moins parfaite. Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à comparer avec les produits vénitiens une coupe à pied filigrané d'émail blanc irrégulier, et une seconde coupe à peu près semblable de forme dont l'ornementation est composée de bulles d'air dessinant des spirales.

Il y a cependant une aiguière à large col en verre blanc, ornée de quelques godrons sur son culot et de galons de perles sur son col, qui, par la forme, le décor et la matière, est digne des plus beaux produits de Murano, et qui, si elle est réellement française, provient d'un atelier où la technique était très perfectionnée et qu'il y aurait grand intérêt à connaître.

Quant aux verreries bleues mouchetées d'émail blanc, de formes presque italiennes, et aux flacons bleus ondés de blanc, de section polygonale, elles viendraient aussi d'Auvergne.

XIII

HORLOGES ET MONTRES.



Nous n'avons aucune prétention à faire l'histoire de l'horlogerie et nous ne saurions indiquer à quelle époque et chez quelle nation tel ou tel perfectionnement fut apporté ou telle modification introduite.

Les horloges à poids existaient au moyen âge, et celles à spirale dès le temps de Charles VII. Entre celles-ci et les montres il n'y eut de différence que les dimensions et la disposition relative des organes, si bien qu'on connut ces dernières dès le temps de Louis XI.

Les horlogers de Paris étaient assez nombreux au commencement du XVIe siècle pour que François Ier leur ait donné des statuts analogues à ceux des autres corporations.

Voilà tout ce que nous savons, et M. P. Dubois qui nous l'apprend dans son catalogue illustré de la *Collection archéologique du prince P. Soltykoff*, nous dit même que les montres que l'on est dans l'habitude d'appeler des œufs de Nuremberg, sont surtout dues à des ouvriers français qui étaient les plus habiles au XVIe siècle.

Quoi qu'il en soit, les horloges qui figurent à l'Exposition et qui appartiennent pour la plupart à M. Spitzer, nous semblent d'origine allemande. De plus elles ont été fabriquées, pour la grande majorité, sinon pour la totalité, dans la seconde moitié du XVIe siècle, sauf une qui est en fer et qui relève de l'art gothique du XVe siècle.

C'est de leur forme et de leur décor que nous avons à nous occuper.

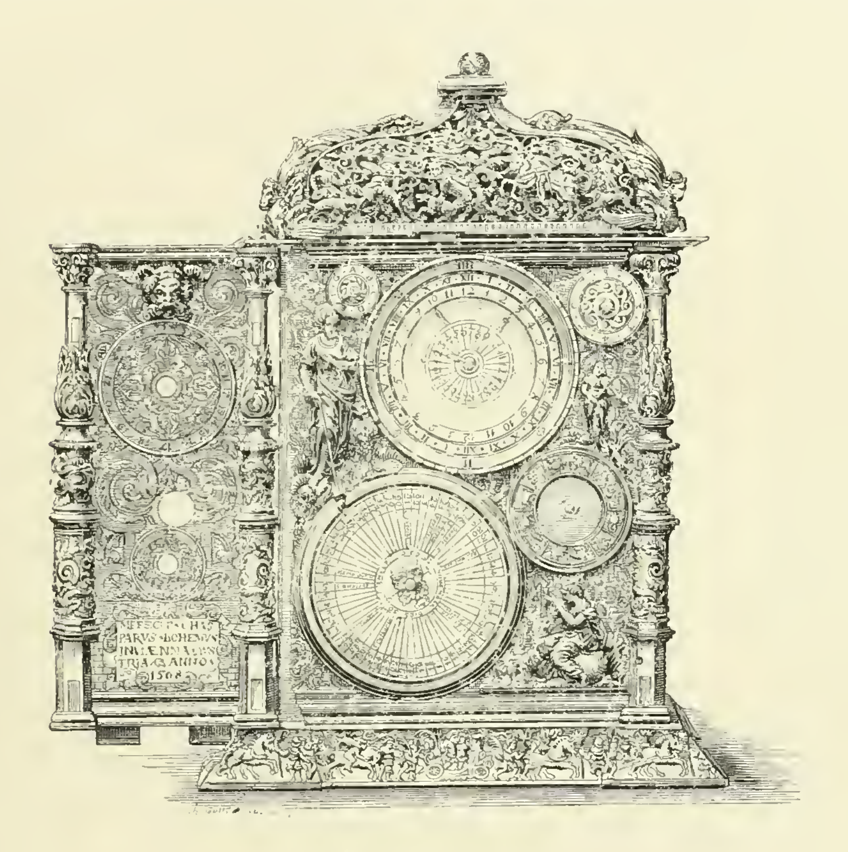
Ces formes peuvent se ranger dans plusieurs types principaux.

Les horloges plates, circulaires ou polygonales, dont la « montre », c'est-à-dire le cadran, est placé sur la face horizontale.

Quelquefois cette horloge sert de socle à une figure équestre ou à un animal. Il y en a même une qui porte un enfant assis sur un escargot entre un vase enflammé et une tête de mort, allégorie transparente de la marche lente et silencieuse des heures entre la naissance et le trépas. Si

ce n'est que le cadran est toujours horizontal, ces horloges peuvent être considérées comme l'origine de nos pendules à sujets.

Puis les horloges prismatiques ou cylindriques surmontées d'un dôme qui dissimule le timbre de la sonnerie, dôme qui est sphérique sur les horloges cylindriques ou à section carrée, ou en polygone régu-



HORLOGE ALLEMANDE (1564).

(Collection de M. Stein.)

lier, mais qui est à quatre faces et souvent en carène pour celles qui sont à section rectangulaire.

Telle est la belle horloge appartenant à M. Stein, que nous publions ici, et qui fut fabriquée à Vienne en 1564 par Gasparus Bohemius ou Gaspard de Bohême. Un ou plusieurs cadrans sont appliqués sur les faces.

Quelle que soit la forme de ces horloges, leur décoration est presque toujours fondée sur le même principe. Un soubassement couvert de plaques en cuivre repoussé d'ornements et parfois de figures; des pilastres ou des colonnes garnissant les angles, sous une corniche qui

supporte la terrasse ou le dôme. Les faces sont parfois pleines, parfois percées d'arcatures à jour laissant voir une partie du mouvement. Pleines, elles sont couvertes de bas-reliefs ou gravées de sujets et d'ornements. Sur celles à cadrans verticaux, quelquefois des figures rapportées portent des baguettes qui servent d'indices pour ces cadrans qui, en nombre variable, marquent une foule de choses très compliquées. Le dôme du timbre est généralement à jour afin de laisser passer le son.

La collection de M. Spitzer renferme une nombreuse variété d'horloges de ces deux types, en table ou prismatiques, dont les dispositions, les formes et les ornements se diversifient à l'infini.

Le désir de dissimuler l'horloge dans un ensemble l'a même fait transformer en tour carrée sur le dos d'un éléphant, comme dans la collection Spitzer, ou en un château d'arrière sur une nef mâtée, toutes voiles au vent, portée par des sirènes, comme dans la vitrine de M. Stein.

La grande et magnifique horloge à quatre faces exposée par M. Gavet est la plus haute expression, ce nous semble, des complications dont est susceptible l'édifice destiné à contenir un mouvement d'horlogerie et à donner les indications que ce mouvement devait fournir. C'est un beffroi à jour et à plusieurs étages servant de couronnement à une haute tour carrée. Un jacquemart à figures mobiles sonne les heures sur un timbre placé sous une lanterne qu'amortit une figure du Temps. Des enfants placés sur les balcons de la tour et du beffroi jouent de divers instruments. Enfin des cadrans d'argent décorés d'émaux translucides sont placés sur chacune des faces, dont les plaques sont gravées, et qui portent quelques figures indicatrices rapportées en bas-relief.

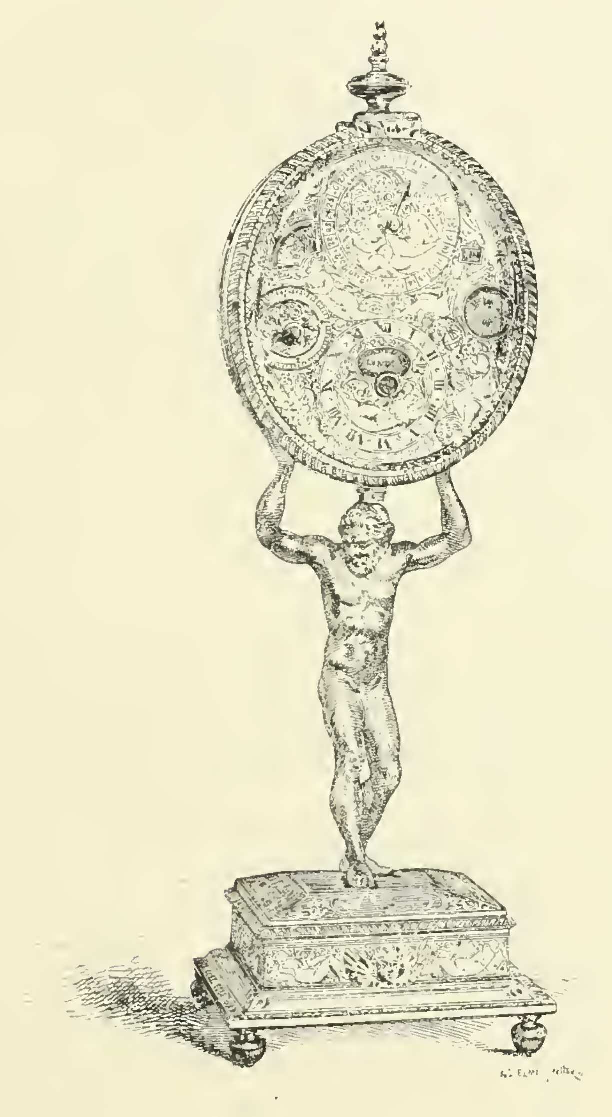
Il y a enfin les horloges discoïdes, comme la collection Spitzer en possède plusieurs exemplaires. Un atlas ou une figure de femme, que remplace parfois un simple balustre, porte sur sa tête la boîte en forme de disque qui contient le mouvement, et dont les faces sont des cadrans. Une lentille à jour placée au-dessus renferme le timbre.

Enfin le cadran a été parfois transformé en une sphère céleste, et l'horloge, ainsi que M. Spitzer en montre deux exemples, se compose d'un soubassement qui renferme le mouvement, d'une tige creuse, figurant un tronc d'arbre dont les branches portent la sphère, et d'un personnage debout à côté de l'arbre marquant l'heure sur le cadran mobile que fait mouvoir une transmission qu'enveloppe le tronc d'arbre.

Le désir de dissimuler le cadran ne date pas d'aujourd'hui, car un

ingénieux ouvrier l'a transformé en le diadème d'une couronne posée sur la tête d'une Vierge.

Un des plus charmants exemples des transformations de forme que



HORLOGE PORTATIVE, EXÉCUTÉE A LYON (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. Spitzer.)

peut subir une horloge, nous est encore donné par M. Spitzer. Le mouvement est enfermé dans une boîte à quatre faces circulaires, que traverse une longue tige verticale, portant sur une base, amortie par un chapiteau sur lequel un enfant se tient debout ; d'autres enfants sont assis

entre les cadrans. Le poids du mouvement et de son enveloppe le fait descendre le long de la tige à l'aide d'une crémaillère qui y est latéralement logée, et fait agir les rouages qui marquent les heures sur les cadrans.

Toutes ces horloges, partout recouvertes d'ornements soit en relief, soit gravés, sans qu'aucune surface soit laissée en repos, et dorées en plein, gagneraient certainement à plus de sobriété dans leur ornementation, à l'introduction de repos entre les parties ornées, et à quelque variété dans la couleur ou dans l'aspect des ors.

Les horloges portatives contenues dans le simulacre d'un livre, comme M. Spitzer en possède plusieurs, sont une forme des montres que l'art transforma bientôt en bijoux. La collection Spitzer en possède 34, celle de MM. Seillière 35, qui doivent provenir du prince Soltykoff, M. Gavet 21, et M. J. Olivier une dizaine, qui peuvent amplement représenter toutes les variétés de l'art pour le xvi[e] siècle.

Les montres affectent souvent la forme d'un bourgeon, soit en or émaillé comme celle de l'horloger Jacques Jolly, qui vivait sous Charles IX, appartenant à MM. Seillière; comme celle en argent de M. J. Olivier, et celle en cristal de roche de M. Spitzer. Mais les formes les plus ordinaires sont celles d'une coquille et d'une croix, mais surtout d'un octogone allongé et d'un ovale. Le cristal de roche entre souvent dans la composition de la boîte, de façon à laisser voir le mouvement et la « montre » qui est parfois d'argent gravé ou émaillé, et présente plusieurs cadrans.

Lorsque la boîte est de métal, elle est généralement gravée de sujets et d'ornements empruntés aux petits maîtres graveurs du xvi[e] siècle, dont beaucoup d'estampes ont été composées spécialement pour les horlogers.

L'horloge que nous publions et qui n'est qu'une montre portée sur la tête d'Atlas, exécutée, dit-on, d'après Théodore de Bry, par *Pierre Louteau, à Lyon,* est un exemple parmi beaucoup d'autres que la collection Spitzer pourrait fournir assurément à qui, possédant, comme M. Beurdeley ou M. Foule, une ample collection d'estampes du xvi[e] siècle, se donnerait la peine ou le plaisir de comparer, pièces en main.

Parmi une foule de bijoux charmants que nous offrent les trois collections que nous avons citées, nous devrons placer avant tout la magnifique montre ovale en or ciselé et émaillé que nous publions, qui est signée *David Ramsay Scotus me fecit,* et qui appartient à M. Spitzer.

La forme actuelle de la montre lenticulaire pendue à un anneau, date de la seconde moitié du XVIe siècle, ainsi que le constate celle exposée par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild. Sa grande boîte d'argent est ciselée de grotesques compris dans les enlacements symétriques de lanières formant cartouches dans le genre de ceux qu'Étienne de Laulne a composés. Un cadran d'argent décoré d'émaux translucides sur relief complète cette œuvre d'un grand goût et d'une exécution parfaite.

Cette forme règne exclusivement à partir du XVIIe siècle, ainsi que le prouvent quelques spécimens exposés par M. J. Olivier, dont les boîtes sont gravées des enlacements de tiges fleuries que nous retrouvons chez les petits maîtres graveurs du temps de Louis XII. Quant à ce qui complète cette remarquable collection en œuvres du XVIIe et du XVIIIe siècle, où l'émail peint joue un rôle prépondérant, nous n'avons pas à nous en occuper, non plus que de celle de M. Édouard André, si riche en œuvres du XVIIIe siècle, montres, bijoux de col et tabatières.



LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

XIV

LES FAIENCES ITALIENNES.



Parmi les pièces magnifiques que possèdent les collections exposées au Trocadéro, il n'en est point de plus intéressantes peut-être pour l'histoire de la céramique italienne, que deux simples pichets appartenant à M. Victor Gay, qui les attribue à la fabrique de Rimini. Un émail blanc rosé, très mince, nous semble les recouvrir tous deux, plus apparent sur celui qui est décoré de simples filets violets formant comme deux galons. Mais l'autre porte presque une date par le monogramme AL, en belles onciales tracées en violet rempli de vert qui se voit sur sa panse. Ces lettres françaises, comme on les appelait en Italie, pourraient être du XIIIe siècle en France. Admettons qu'elles ne soient que du XIVe siècle, elles font remonter à cette époque l'emploi de l'émail stannifère en Italie. De ces incunables de l'art italien, nous rapprocherons un plat festonné, représentant, dessinés d'une trait bleu épais, un homme et une femme en costume du XIVe siècle, debout de chaque côté d'un arbre. Des sangliers et des chiens courent sur le bord. Ce plat,

exposé par M. Victor Gay, est presque identique à celui que possède le Musée de Rouen, et qui offre quelques couleurs en plus. Tous deux semblent indiquer une influence orientale.

Il faut attribuer à une époque un peu postérieure deux plats qui semblent sortis d'un même atelier : l'un de la collection Basilewsky, représentant un buste d'homme de profil, coiffé d'un bonnet, tracé en



BUSTE EN FAÏENCE ITALIENNE.

(Collection de M. B. Fillon.)

bleu; l'autre, du cabinet de M. Victor Gay, où c'est un femme en béguin qui est figurée. Le bord est peint en violet et décoré de filets blancs par enlevage.

Enfin M. Benjamin Fillon a apporté, avec un buste d'un art très réaliste que nous publions et que nous ne savons trop à quelle fabrique attribuer, un plat représentant un prince assis entre un conseiller (?) et un page qui sont debout, peints en bleu et jaune, dans un champ irré-

gulier réservé au milieu d'un semis d'ornements qui ressemblent à des plumes de paon tracées en violet, en vert et en jaune.

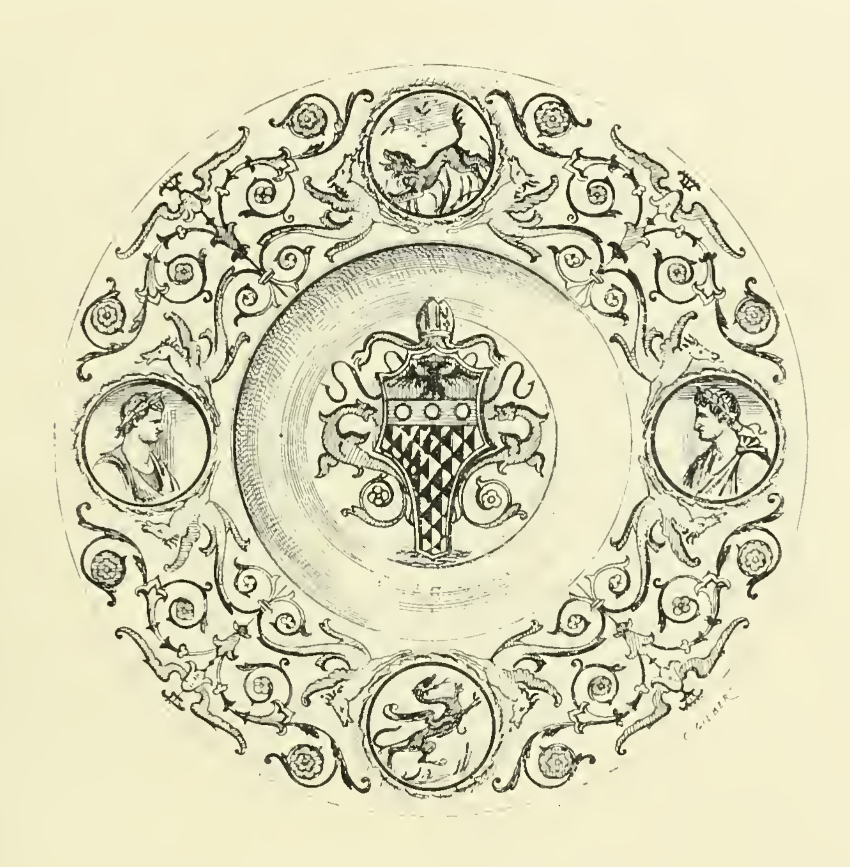
Ces plumes de paon sont assez ordinairement attribuées à l'atelier de Chaffagiolo, dont nous trouvons au Trocadéro d'irrécusables spécimens.

C'est d'abord un grand plat aux armes des Médicis, daté de 1515, appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild. Des grotesques sur fond bleu peint décorent son large bord. La couleur rouge de l'écu, appliquée de place en place sur les grotesques, est caractéristique de l'atelier d'où a dû sortir, à peu près à la même date, le plat de *la Flagellation*, de la collection Basilewsky, ainsi que l'assiette représentant *Mutius Scævola*, et un disque, fond de plat probablement, représentant une marche d'hommes d'armes en costume du XVIe siècle, signé au revers d'un F barré, exposé par M. Antiq.

La coupe représentant Bacchus enchaîné, d'après l'estampe de Robetta, une des perles de la collection Basilewsky, portant au revers le sigle de Chaffagiolo, nous semble de la même main que la coupe de la collection de M. le baron A. de Rothschild, ornée au fond d'un dragon tracé en bleu sur fond jaune, et sur ses larges bords de grotesques à enfants symétriquement disposés, en blanc avec quelques touches rouges, sur bleu appliqué au pinceau. Elle est signée au revers : *in Chafaggiuolo*, au-dessus d'un trident. Le grand plat appartenant à M. A. Dutuit, que nous reproduisons, dont le décor est bleu et vert, et blanc sur blanc sur le marly, porte au revers le P de Chaffagiolo. Nous classons comme provenant du même atelier quelques coupes charmantes, comme les deux de la collection Basilewsky, — nous en publions une, — qui portent au fond les armes des Médicis peintes avec le rouge caractéristique et quatre *cuppa amatoria* exposées, l'une par M. Victor Gay, les deux autres par M. Joseph Fau, la dernière par M. Antiq. Cet amateur possède en outre une autre coupe également à larges bords, décorée au fond d'un buste d'empereur en bleu pâle sur fond noir, et sur le bord de rubans nattés, avec une bordure de fleurons de style oriental. Cette pièce pourrait bien être de Sienne, ainsi que l'une des coupes de M. Joseph Fau, si nous les comparons à l'assiette datée de Sienne, que M. le baron Davillier possède, et qui nous semble décorée avec un bleu de même qualité. — Deux vases à électuaire décorés de fleurs imbriquées que l'on dit être des camomilles, exposés par M. G. Berger, complètent l'apport de Chaffagiolo.

La fabrique de Faenza aurait peut-être pu réclamer quelques-unes

des pièces archaïques que nous avons signalées en commençant ; mais à mesure que l'on étudie de plus près la céramique italienne, on devient plus prudent et l'on a l'attribution moins facile que jadis. Sans vouloir ne réserver à Faenza que les faïences peintes sur bleu léger, sur *berettino,* comme disaient les Italiens du XVI[e] siècle, nous signalons tout d'abord celles qui semblent sorties d'un atelier établi dans une certaine *Casa-*



GRAND PLAT DE CHAFFAGIOLO.

(Collection de M. A. Dutuit.)

Pirota, et que marque généralement un cercle croiseté et chargé d'une étoile dans un des secteurs.

La plaque de M. Gavet représentant la *Mise au tombeau,* datée de 1523, est un des plus remarquables spécimens de cet atelier, qui a encore produit une charmante assiette du même cabinet, datée de 1520, et représentant *Saint Sébastien,* ainsi qu'une coupe où est figuré *le Lavement des pieds,* portant toutes deux la marque que nous venons d'indiquer, et décorées de grotesques sur les bords.

Nous en rapprocherons une coupe sur laquelle un empereur fait amener devant lui des prisonniers nus, un peu raides de dessin et secs d'exécution, exposée par M. G. Berger. Le grand plat décoré au fond d'un écu entouré de grotesques en bleu lapis sur fond bleu clair, et sur le bord de grotesques en bleu clair sur bleu lapis, est un magnifique exemple d'un genre exclusivement décoratif que nous offre la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, qui possède en outre une coupe représentant la *Décollation de saint Jean* sur *berettino*.

Il nous semble impossible de ne point rapprocher deux coupes, l'une du même cabinet, l'autre de la collection Basilewsky que signale le même camaïeu orangé. La première représente au fond *Saint Jerôme*. Le bord est décoré de quatre médaillons représentant des jeux d'enfants, en camaïeu orangé sur fond jaune, séparés par des trophées également orangés sur fond quadrillé. La seconde, entièrement orangée, représente des guerriers assis à terre aux pieds des femmes en costume du XVI[e] siècle et est signée C. I. dans le sujet et sur le revers. Pièces exécutées avec une délicatesse extrême toutes deux.

Les coupes représentant *Adam et Ève, Saint Georges* en armure du XV[e] siècle, les nymphes que guette un satyre, de la collection Basilewsky, montrent un peu plus d'archaïsme. Mais, ce qui domine, ce sont les pièces d'ornement comme le magnifique vase à deux anses, en forme de balustre, orné de grotesques sur fond orangé et bleu foncé, de M. Seillière, comme les assiettes de M. Antiq, de M. Joseph Fau, de M. Lange, de M. G. Berger, comme les deux vases à électuaire de M. Maquet, sur plusieurs desquelles on peut remarquer des essais de rouge qui les rapprochent des faïences de Chaffagiolo.

La réunion des pièces d'Urbino est la plus nombreuse et la plus remarquable qu'il nous ait été donné de voir. A partir de la coupe de la collection Basilewsky, qui porte au revers le monogramme de Nicolo, jusqu'au vase en balustre de la collection Seillière où nous lisons la mention qu'il sort de la boutique des Fontana, les chefs-d'œuvre sont importants et très nombreux.

La coupe de Nicolo, qui représente un guerrier romain assis sous une arcade, d'une exécution très serrée dans des colorations très douces, nous semble devoir être rapprochée, d'après la façon dont le paysage est traité, de la coupe représentant la *Chute de Phaéton*, du cabinet de M. Joseph Fau.

Nous rattachons au même atelier les pièces de la collection Basi-

lewsky, dont les sujets sont *Jésus chez le Pharisien; Curtius se précipitant dans le gouffre; Mutius Scævola,* que Mº Giorgio a décoré de son lustre à reflets métalliques; la vasque trilobée qui représente le dévouement d'*Horatius Coclès,* et la *Marche au Calvaire,* d'après Raphaël.

Nous lui attribuerons également le petit broc de la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, décoré avec tant de goût d'enfants



COUPE DE CHAFFAGIOLO.

(Collection de M. Basilewsky.)

et de grotesques, portant les armes de Gonzague et d'Este et les deux A Ω que nous avons vues sur d'autres pièces peintes par Xanto. Nous le reproduisons plus loin.

Les œuvres de Xanto sont nombreuses. Il y a d'abord dans la collection Basilewsky : la *Mort de Cléopâtre,* signée et datée de 1531 ; le *Saint Jérôme,* également signé et décoré de lustre métallique en 1531 ; les *Filets de Vulcain,* décorés en 1534 par Mº Giorgio ; la coupe si belle d'après la gravure de Marc-Antoine, qu'on appelle *la Femme aux deux éponges,* et le plat représentant *Laocoon et ses fils* qu'enlacent les serpents

en présence de quelques personnages empruntés tant au Parnasse qu'à l'école d'Athènes.

Dans la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, nous trouverons l'assiette représentant *Damoclès,* signée et datée de 1535.

Dans le cabinet de M. Odiot : *la Famille d'Anchise,* qui est de la même année; *le Roi Candaule,* daté de 1537 avec le monogramme ordinaire, tous deux rehaussés de couleurs à reflets métalliques. Dans celui de M. Gavet : la coupe de *Séleucus,* signée *F. Xanto A, da Rovigo Urbino, 1533,* et celle d'*Astolphe combattant les Harpies,* qui est d'une année antérieure et porte la même signature, toutes deux rehaussées de couleurs à reflets, ainsi que deux autres coupes du même atelier représentant, l'une *Phaéton,* l'autre des satyres et des nymphes.

Une coupe représentant *Lucrèce,* et une assiette à larges bords, représentant un sacrifice et un mariage, exposées par M. G. Berger, doivent sortir du même atelier. Décorées toutes deux de reflets métalliques, la première porte de plus au revers la marque N si connue.

Dans la collection de MM. Seillière, après ungrand plat de l'école de Xanto où est peint l'*Enlèvement d'Hélène,* nous noterons deux assiettes qui proviennent de la collection Soltykoff, représentant l'une, *Héro* se jetant à la mer, et l'autre *Pyrrhus* sauvé, et qui, malgré l'ombre où elles sont placées, dardent de splendides rayons irisés.

Après Xanto, un maître dont l'exécution est plus fondue, le dessin plus fluide, les airs de tête plus particuliers, qui prépare généralement son modelé par des hachures bleues que le bistre recouvre ensuite, un peintre céramiste, qui pourrait bien être Orazio Fontana, nous semble être l'auteur du grand plat appartenant à M. le baron Ch. Davillier qui représente *Saint Paul guérissant un aveugle;* et d'un autre plat appartenant à M. G. Berger, représentant probablement la *Prise de Troie.*

Le grand et magnifique plat de M. le baron Alphonse de Rothschild où est peint le *Martyre de saint Laurent,* daté de 1532, nous semble sortir du même atelier, malgré l'inscription GOBO tracée sur un fragment d'architecture jetée à terre au premier plan.

L'autre grand plat qui accompagne celui-ci et qui représente le *Siège de la Goulette* par Charles-Quint, ce dont on ne se douterait guère n'était l'inscription qui en explique le sujet traité à l'antique, porte en outre la mention, M D XXXXI *in Urbino nella bottega di Francesco de S. Luano.* Il est décoré des armes des Gonzague et des Orange-Châlons, et se rattache à l'école de Xanto.

Nous trouvons le monogramme S, qui est nouveau pour nous, sur une assiette de la même collection qui a pour sujet un homme menaçant d'une flèche une femme assise à terre, qu'un Amour cache avec une draperie, sujet assez mal expliqué par une inscription peu compréhensible.

A qui attribuer le beau *Portrait de Charles-Quint* d'après le tableau de Amberger, de la galerie de Berlin, qui occupe le fond d'une coupe de la collection Basilewsky, si ce n'est à un des peintres qui succèdent à Xanto, héritant de la sûreté et de la science de sa main, mais cares-



COUPE DE CHAFFAGIOLO AUX ARMES DES MÉDICIS

(Collection de M. Basilewsky.)

sant mieux la forme et la couleur, auxquels on doit le plat du *Frappement du Rocher* et celui des *Malheurs de l'Italie* de la même collection?

L'urne de la collection Seillière représentant des divinités marines voguant sur les flots bleus, et signée FATO IN BOTEGA DE MESTRO ORATIO FONTANA IN ORBINO, nous servira à authentiquer une foule de produits de la seconde moitié du XVIe siècle, d'un dessin un peu rond, tout de pratique, et de colorations vigoureuses.

Mais à cette époque un autre genre de décor commence à dominer, c'est celui que composent des grotesques légers en couleur sur fond blanc, tandis que ceux qu'on appliquait au commencement du XVIe siècle

sur les pièces de Faenza ou de Chaffagiolo sont d'abord d'un autre style, et puis s'enlèvent en clair sur un fond coloré.

C'est la famille Patanazzi qui semble avoir surtout pratiqué ce genre qui se combine avec des reliefs, comme les deux plats qui doivent sortir du même moule des collections Basilewsky et Alphonse de Rothschild, comme sur la charmante urne cannelée à trois anses de M. Gavet, comme sur un bassin à trois lobes de la collection Seillière, où l'un des Patanazzi a peint la *Lutte des Muses et des Piérides;* comme enfin un certain nombre de vases, de candélabres même, des collections Rothschild et Basilewsky.

Les pièces de Castel-Durante nous semblent peu nombreuses au Trocadéro.

La collection Basilewsky nous donne une coupe représentant la *Charité de saint Martin,* qui est signée *in Castel-Durante, 1525,* et un plat de la *Mort de Lucrèce,* qui porte l'inscription *in terra Durantin..., 1549.* M. Gavet nous montre un grand vase en forme de balustre, décoré de trophées et de grotesques peints de la couleur de rouille particulière à Castel-Durante et signé *P. Mastro Simono, 1562, in Castelo-Durante,* et M. Antiq une coupe à larges bords provenant de la collection Castellani, où le combat d'*Hercule et de Cerbère* a été peint en grisaille gris bleu par un artiste de la décadence.

L'importance de l'atelier de Gubbio est considérablement diminuée depuis que l'on est arrivé, en examinant les choses de près, à reconnaître avec nous qu'on n'y avait souvent fait que décorer des pièces exécutées dans d'autres centres de fabrication. M. Giorgio Andreoli, qui est presque le seul représentant de cet atelier, a peint cependant, et l'on peut lui attribuer avec certitude les pièces assez péniblement tracées et légèrement modelées en bleu, comme l'assiette de la *Chute de Phaéton,* et comme le plat des *Trois Grâces* de la collection Basilewsky. Des pièces analogues, signées avec la même couleur bleue qui a servi à exécuter la pièce, et non avec la couleur jaune en rubis à reflets qui a servi à la décorer, en font foi.

Nous constatons les mêmes caractères dans la coupe de M. Victor Gay représentant *Hercule et Anthée,* signée en rubis au revers : *Mas° Giorgio de Ugubio, 1520,* et même, avec quelques légères différences, dans une assiette à larges bords représentant un Amour offrant une palme à une femme, du cabinet de M. Gavet. Le trait est péniblement tracé en bleu, mais le modelé est en bistre jaune verdâtre très largement

appliqué. — Cette pièce, rehaussée de jaune et de rubis métalliques, porte au revers un sigle déjà rencontré plusieurs fois, accompagné de la date 1525 et du monogramme de M°. G°.

Nous ne ferons que citer, à cause de la magnificence de leurs reflets



PLAT DE CHAFFAGIOLO.

(Collection de M. Basilewsky.)

et de l'accord qui existe entre eux et la peinture qui est exclusivement décorative, les coupes datées toutes deux de 1518 de la collection Alphonse de Rothschild, et celles de 1520 de la collection Basilewsky, qu'elles aient été peintes à Gubbio ou ailleurs ; enfin une coupe, également à reflets, de la collection Alphonse de Rothschild qui représente l'*Enfant prodigue* et qui, par sa facture, se rapproche de la précédente.

Elle est signée en bleu *In Ugubio, 1534*. Si elle est de la main de Mº Giorgio, c'est la date la plus récente que nous connaissions.

On attribue généralement à l'atelier de Gubbio les coupes décorées d'un buste de femme en costume italien du xviᵉ siècle, largement modelées en bistre léger et transparent, d'une qualité toute particulière. Le cabinet de M. Joseph Fau, les collections Seillière et Basilewsky en possèdent de charmants exemplaires dont celui du cabinet de M. Piot est des plus remarquables, tant par l'élégance exquise et toute raphaélesque du dessin que par le beau cadre ancien en bois sculpté qui lui



BROC DE XANTO AUX ARMES DE GONZAGUE ET D'ESTE.

(Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.)

sert de monture et qui prouve que ces pièces d'art ont été faites à l'origine pour être accrochées comme des tableaux. M. Gavet possède dans le même genre une coupe représentant le buste de *Julia la Bella* qui est ornée de grotesques sur le bord et décorée de jaune et de rubis à reflets et porte au revers la date de 1540 avec l'N que l'on croit être la marque de Vincentio, fils et successeur de Mº Giorgio.

Terminons par où nous aurions dû commencer, en citant deux pièces fort belles par elles-mêmes, mais qui acquièrent un nouvel intérêt de leur rapprochement. Ce sont deux bas-reliefs sortis du même moule, de la collection Basilewsky. Ils représentent la Vierge portant l'enfant Jésus d'après un marbre de Mino da Fiesole. Or l'un est revêtu d'émail blanc seul, l'autre est en outre rehaussé de jaune et de pourpre à reflets

métalliques. Comment les classer ? Les rehauts à reflets doivent-ils les faire attribuer tous deux à Gubbio ? Notons cependant que M° Giorgio aurait commencé par faire des œuvres en relief émaillées, mais on n'en a pas vu jusqu'ici qu'on puisse lui attribuer.

On sait que, sur l'affirmation de Passeri, on est dans l'habitude



PORTRAIT DE CHARLES-QUINT; COUPE D'URBINO.

(Collection de M. Basilewsky.)

d'attribuer à Pesaro les pièces archaïques à reflets métalliques. On a douté, en ces derniers temps, de la sûreté des informations de Passeri, et la critique n'a pu jusqu'ici apporter comme preuves à l'appui de ses dires que ces seuls faits relatés par Dennistoun dans son « Histoire des ducs d'Urbin » : 1° que le pape Sixte IV, en 1474, remercie Costanzo Forza, seigneur de Pesaro, d'un présent de vases de terre plus précieux que l'or et l'argent ; 2° que Laurent le Magnifique, en 1482, remercie Robert Malatesta, des seigneurs de Pesaro, d'un présent pareil dont la

perfection et la rareté sont nouveautés pour lui : ces pièces portaient les armes du donateur.

Quoi qu'il en soit, on croit reconnaître que la fabrique de Deruta doit revendiquer un certain nombre des plats *di pompa,* décorés de cou-



COUPE DE GUBBIO AVEC SON CADRE ANCIEN.

(Collection de M. Eug. Piot.)

leur jaune, à reflets métalliques sur un dessin tracé et modelé en bleu, de style quelque peu archaïque, comme la collection Basilewsky nous en montre quelques exemplaires. Mais à côté il en est d'autres, comme la coupe plate décorée des *Femmes au zodiaque,* d'après Raphaël ; comme une coupe décorée de grotesques, de la même collection ; comme la coupe de la collection Alphonse de Rothschild, décorée d'une Néréide et d'un Amour portés sur deux dauphins, et l'assiette de la même collec-

tion, représentant au fond un buste de femme demi-nue, deux bustes et des trophées sur les bords, toutes pièces peintes exclusivement en bleu, que signale un même ton chamois du jaune à reflets, et que l'on doit attribuer à Deruta, si on les compare aux pièces authentiques, comme



PLATEAU D'AIGUIÈRE DE BERNARD PALISSY.

(Collection de M. B. Fillon.)

un plat à ombilic de la collection Basilewsky. Le sujet de ce dernier est bizarre et pourrait figurer dans un musée ethnographique parmi les monuments de l'humanité préhistorique, bien qu'il figure une fable d'Ovide. Il a été peint par *El Frate,* à Deruta, en 1545. Quatre plats à reliefs produits du même moule, mais différemment décorés, viennent du même atelier.

L'un, dans la collection Basilewsky, porte Samson sur son ombilic,

l'autre, dans le cabinet de M. Gavet, une tête casquée, un troisième appartenant à M. le baron A. de Rothschild, un buste de femme. Leurs reliefs sont tous revêtus du même lustre, d'un ton jaune chamois. Mais un quatrième exemplaire de la dernière collection est entièrement peint, sans lustre métallique; *Mutius Scævola* est représenté sur l'ombilic. Les reliefs du fond sont peints de plusieurs couleurs sur fond bleu, et ceux du bord en bleu sur fond orangé. Ce plat remarquable est daté de 1542.

Nous attribuons encore à la famille de Deruta la coupe représentant *la Crèche,* à reliefs rehaussés de jaune chamois, exposée par M. Ed. André, une autre coupe de la collection Gavet, représentant *Diane et Actéon,* modelés en gris bleuâtre.

Les autres fabriques italiennes sont représentées par de rares spécimens ; celle de Fabriano, par une coupe de la collection Basilewsky, représentant la *Madonna della Scala,* datée de 1527; celle de Rimini, par une coupe de la même collection, où est figuré le *Cheval de Troie,* datée de 1535 ; et celle de Venise, par une assiette à larges bords, décorée au fond d'un buste de femme et sur les bords de rinceaux à fruits allongés, en bleu sur bleu pâle, avec rehauts blancs, exposés par M. Antiq.

Les faïences hispano-mauresques, par lesquelles nous aurions dû commencer, sont représentées par d'importants exemplaires.

Il y a d'abord le grand vase exclusivement décoré de couleur d'or, que M. Basilewsky a acquis à la vente Fortuny, qu'accompagnent deux plats à profil rectangulaire, décorés de bleu et or au XIII[e] siècle. M. de Liesville, M. Seillière, M. le baron Ch. Davillier, possèdent des bassins de même époque, dont le décor peu variable est toujours inspiré de l'art mauresque.

Un dernier plat, appartenant à M. le baron A. de Rothschild, présente cet intérêt de porter les armes de France, du Dauphiné, de Bourgogne, et de Bourgogne et Portugal, avec les briquets qui indiquent qu'il a été fait pour un prince bourguignon. Or Philippe le Bon ayant épousé Isabelle de Portugal, en 1429, ce plat ne peut être antérieur à cette date et ne doit pas lui être postérieur.

Enfin M. le baron Ch. Davillier et M. Basilewsky nous montrent quelques plats à godrons, à décor pailleté, qui nous conduisent jusqu'au XVI[e] siècle.

On sait qu'à côté de l'art de terre décorée de peintures sur émail,

un art plus populaire persista dans le nord de l'Italie, celui des faïences décorées par engobe. Jusqu'ici, d'après Picolpasso, on attribuait à Città di Castello ces pièces dites *alla Castellana* en Italie. D'après un renseignement fourni par M. Castellani, ces pièces auraient été aussi fabriquées à Trévise, ainsi que l'indiquait une inscription gravée sur l'une d'elles.

De Trévise ou de Castello, nous signalerons en ce genre une aiguière exposée par M. Gavet.

XV

LES FAIENCES FRANÇAISES.

Nous passerons rapidement sur les faïences du moyen âge, dont quelques exemplaires ont été exposés : carreaux de pavage en terre de deux couleurs et vernissés, aux inscriptions un peu trop gauloises; pichets en terre brute enluminés de quelques touches de couleur rouge ou verte; et enfin grès du Beauvoisis, œuvres plus importantes au point de vue de l'art et plus soignées, décorées, par estampages dans un moule, de reliefs qui appartiennent à la fin du xve siècle et sont comme un prélude aux œuvres de Palissy.

Faïences de Bernard Palissy. — Ces terres sigillées de Palissy et ses rustiques figulines dont les collections de M. le baron Alphonse de Rothschild et de M. Basilewsky possèdent de si nombreux et de si importants spécimens, ne sont point non plus pour nous arrêter longtemps.

Si tout n'a pas encore été dit sur cet œuvre et si une critique rigoureuse n'a pu encore en faire une classification chronologique, séparant les produits provinciaux des produits parisiens, ce qui est composé de sa main, de ce qu'il a emprunté à ses contemporains, ce qui est de ses successeurs enfin, soit dans son propre atelier, soit dans des ateliers rivaux, une découverte inattendue permettra peut-être d'apporter quelque lumière dans une question sur laquelle l'on a mis quelque complaisance à glisser. Palissy, Rabelais et Molière sont en effet l'objet d'un culte patriotique qui empêche de les discuter, phénomène étrange chez un peuple qui d'ordinaire ne respecte pas grand'chose.

On sait que Bernard Palissy avait installé aux Tuileries un atelier

pour fabriquer la grotte dont on a tant parlé. Des débris qui proviennent de cet atelier, notamment les débris d'une statue de grandeur naturelle, ont été découverts en grand nombre dans la cour du Carrousel, lors des travaux exécutés pour l'établissement du ballon captif, et l'on en découvrira encore, lorsqu'il s'agira de faire des recherches méthodiques. Ces œuvres, d'une époque certaine et d'un lieu positif, pourront donner peut-être un point solide de discussion.



COUPE A JOUR DE BERNARD PALISSY.

(Collection de M. P. Gasnault.)

En attendant, nous ne pouvons que signaler, dans les collections que nous avons citées, quelques pièces hors ligne, tant par la finesse des reliefs que par la qualité de l'émail, comme le plat ovale décoré de poissons et d'écrevisses appartenant à M. Basilewky, que nous publions, et le plat rond, décoré d'un lézard vert, sur fond violet profond, que M. le baron A. de Rothschild a acquis à la vente Bernal.

Les coupes à enlacements avec ou sans monogrammes, percées ou non à jour, creusées ou non de compartiments de formes diverses, ce qui constitue enfin la partie la plus originale et la plus charmante de l'œuvre de Palissy n'est plus à décrire; non plus que les pièces où la

figure intervient dans des proportions assez considérables, comme le plat qui montre Vénus couchée accompagnée d'Amours, comme la *Diane de Fontainebleau,* comme le *Printemps,* assis à côté des instruments de



GRAND PLAT RUSTIQUE DE BERNARD PALISSY.

(Collection de M. Basilewsky.)

jardinage en avant d'un parterre. Notons à ce propos une remarque assez singulière. Il y a de cette pièce des exemplaires qui ne diffèrent que par un détail. Le râteau du premier plan est posé avec le manche en avant dans les pièces que l'on croit de Palissy, et avec le manche relevé

en arrière sur celles que l'on croit de ses imitateurs. Un point rouge pour figurer la prunelle de l'œil distingue souvent ces dernières.

Parmi les pièces peu communes, nous signalons le plat exposé par M. Benjamin Fillon, et que nous reproduisons; — des divinités marines en couvrent le fond; — le masque appartenant à Mlle Grandjean, la grande salière ornée de termes de M. Basilewsky, et les pyramides quadrangulaires de M. Alphonse de Rothschild.

Ces deux derniers amateurs possèdent chacun une reproduction du plat de François Briot, et un habitant du Mans avait envoyé l'aiguière qui le complète. Il y avait intérêt pour chacun d'eux à l'acquérir. M. Alphonse de Rothschild a été le plus osé. 25,000 francs sont un joli denier pour une aiguière quelque peu endommagée et que les dates ne permettent pas, croyons-nous, d'attribuer à Palissy.

Car il est des pièces que l'on est dans l'habitude de mettre sous son nom qu'il faut lui enlever. Telle est la *Nourrice* dont Mlle Grandjean a exposé un fort bel exemplaire; tel est le *Joueur de vielle*. Les costumes sont du XVIIe siècle, et l'on a quelques raisons de croire que ces figures sont sorties de l'atelier de Fontainebleau, que le journal d'Hérouard nous a fait connaître à propos des faits et gestes de Louis XIII enfant.

Un exemplaire de la *Nourrice* porte sous sa terrasse, tracé à l'ébauchoir dans la terre encore molle, deux sigles ou deux lettres que l'on croit être des B. Cette même marque se voit sous les petits chiens exposés par M. Foureau.

Or voici que M. Benjamin Fillon veut bien nous communiquer un document, daté du 6 février 1626, qui permet d'attribuer à Claude Berthélemy, « peintre et esmailleur sur terre au dit Fontainebleau », la paternité de ces pièces, que lui a attribuée également M. A. de Montaiglon.

Le B initial de la signature du document est presque identique à la marque tracée à main levée sous les faïences.

Pour en finir avec les marques des poteries que l'on classe en général sous le nom de Bernard Palissy, signalons en terminant :

Un chien couché, plus grand que les précédents, portant un collier orné d'une pierre taillée en pyramide, comme c'était la mode de le faire surtout à la fin du XVIe siècle, qui appartient à M. B. Fillon. Un P se voit sous sa terrasse. Mais cette lettre semble gravée après la cuisson, et non tracée avant cette opération. Il a été trouvé en Vendée, et M. B. Fillon

ne serait pas éloigné de le croire fabriqué à Oiron avec la même terre que les pavés contemporains de Gouffier.

Un F tracé à l'ébauchoir sous le plat ovale que remplit la figure d'un *Fleuve,* dans la collection Basilewsky, et un monogramme formé d'un A, d'un V et d'un B tracés à la pointe sous un autre plat de la même collection, représentant la *Vendange,* sont encore des énigmes indéchiffrées.

Faïences d'Oiron. — Les collections Basilewsky et Alphonse de Rothschild sont seules à posséder des faïences d'Oiron sur lesquelles on a tant dit qu'il ne nous reste qu'à les signaler.

Celles de la première époque, d'une composition plus simple, remarquables par le grand goût des rubans géométriquement enlacés qui en forment le principal décor, comme sur l'une des coupes de M. Basilewsky et sur la coupe à couvercle et la petite aiguière conique de la collection Rothschild, nous plaisent mieux que les pièces plus compliquées, salières et flambeaux de la seconde époque, comme la dernière collection nous en montrait plusieurs.

Mais les unes et les autres continuent à se faire payer des prix bien supérieurs à leurs mérites, il faut bien l'avouer, lorsqu'elles surgissent sur le marché, et même lorsqu'elles sont l'œuvre d'habiles faussaires.

XVI

LES EMAUX PEINTS.

Parmi les émaux dont l'origine peut prêter à l'incertitude, nous mentionnons tout d'abord une monstrance pédiculée de la collection Basilewsky, que l'on dit venir de Sienne, mais que nous inclinons à croire française. Ses grisailles sur fond bleu sont redessinées par enlevage, tandis que les émaux franchement italiens, comme il y en a dans le cabinet de M. le baron Ch. Davillier et dans la collection de paix de M. Castellani, sont réellement tracés au pinceau en émail blanc sur le fond.

Un urceum de la même collection Basilewsky, formé de douze plaques, appartient au xve siècle par son style et par son exécution, qui est particulière. Les figures sont en effet tracées à la pointe sur le métal et peut-être redessinées en noir. Un trait noir, en effet, apparaît à travers l'émail blanc quand il est en couche très mince et à travers les

émaux translucides des vêtements. Les carnations sont redessinées en noir par-dessus l'émail.

Cet art archaïque et quelque peu sauvage est celui d'un triptyque et d'une plaque représentant l'arrestation du Christ, exposés, l'un par M. le baron Gustave de Rothschild, l'autre par M. Beurdeley. Les carnations blanches en sont très opaques, d'une tonalité gris perle particulière, et modelées par des empâtements excessifs. Les draperies sont exécutées en émaux translucides sur le fond blanc qui porte le sujet dessiné au bistre. Des œuvres analogues portent le nom de Monvaerni.

Les œuvres de Léonard ou Nardon Pénicaud sont nombreuses et exclusivement religieuses, consistant en plaques qui, le plus souvent, forment des triptyques ou en proviennent. Les sujets qu'il affectionne sont la *Crèche* et la *Crucifixion*.

La première est figurée sur la plaque centrale du triptyque de M. Odiot, de M[lle] Grandjean, de M. Barre et de M. Ephrussi. Sur les volets figurent d'ordinaire les deux personnages de l'*Annonciation*.

La *Crucifixion* se trouve sur trois des triptyques de la collection Basilewsky, généralement entre le *Portement de croix* et la *Pitié,* comme sur celui de M. E. André et sur celui de M. le baron Davillier. Cette dernière scène, qui varie dans sa composition, est excessivement pathétique sur le volet de ce triptyque que reproduit exactement une plaque exposée par M. Beurdeley. Un ange soulève le buste du Christ assis sur le bord du sépulcre, et comme sa tête tombe en avant, saint Jean, qui soutient la Vierge évanouie, la relève d'un geste énergique.

Le musée de Lyon montre des sujets moins appropriés, la *Crèche* et la *Présentation au temple,* sur les volets du triptyque dont la plaque centrale représente aussi la *Crucifixion*.

Sur ces plaques, comme sur la plaque circulaire de M. le baron Gustave de Rothschild représentant Hérode et la fille d'Hérodiade, les carnations sont remarquables par leur ton violet dans l'ombre. Les draperies, qui sont polychromes, sont appliquées sur un fond blanc qui porte le dessin largement indiqué en bistre, au pinceau. Des rehauts d'or indiquent les lumières; des paillons servent d'orfrois à certaines draperies.

Jehan I[er] Pénicaud, qui devait être le frère ou le neveu de Nardon, dont il suit les errements, est l'auteur de la magnifique plaque représentant *Jésus au jardin des Oliviers,* du cabinet de M. Odiot. Elle est signée des deux lettres I P réunies par une cordelière. Un ton général brun roux

la distingue des œuvres de Nardon, parce que les draperies, au lieu d'être tracées sur apprêt blanc, le sont sur le métal lui-même, qui donne un ton fauve aux émaux qui le recouvrent.



LA CRÈCHE, ÉMAIL DE NARDON PÉNICAUD.

(Collection de M. Ch. Ephrussi.)

Ce caractère et une recherche des motifs de la Renaissance dans l'architecture nous font attribuer à ce maître l'*Adoration des rois*, de la collection Basilewsky, ainsi qu'un coffret représentant la légende de sainte Marguerite, dont les plaques portent d'ailleurs le poinçon des Pénicaud, que le contre-émail empêche de voir sur les deux plaques précédentes.

Peut-être faut-il lui faire également honneur de la *Crèche*, de la collection Gustave de Rothschild, remarquable par la beauté du pourpre des draperies. En tout cas, c'est une œuvre de transition dont les carnations sont déjà dessinées à la pointe sur l'émail non encore fixé au feu, et qui annonce Jehan II Pénicaud.

Ce maître, que signalent le précieux de son exécution, la conscience du dessin dans tous ses détails, un certain gris laiteux dans les ombres qui empêche ses figures de se lier parfaitement aux fonds, est l'auteur des deux plaques de la légende de saint Martial et de sainte Valère, patrons de Limoges, appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, plaques qui, réunies en plus grand nombre à l'exposition rétrospective de l'Union centrale (en 1865), nous ont donné la signature de l'émailleur.

Nous citerons, comme une de ses œuvres les plus belles et les plus considérables, le tableau composé de treize plaques de la collection Basilewsky, dont la plaque centrale représente l'*Ascension*. Ce tableau, qui provient des collections Debruge-Dumesnil et Soltykoff, s'est enrichi de deux plaques circulaires que le hasard a fait retrouver et que l'on avait remplacées par un émail tel quel de Jean Courteys.

Deux portraits appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild nous montrent dans Jehan II Pénicaud un portraitiste éminent. L'un est celui du poète Dupré, qui porte ses armes et sa devise (JOYEULX EST LE BIEN DUPRÉ); l'autre est celui d'un homme vêtu de noir sur un fond blanc d'ivoire, qui est daté de 1537 et porte au revers le poinçon des Pénicaud.

Le portrait d'Érasme, de la collection Seillière, plus grand et d'une exécution moins serrée, reconnaissable à l'exécution des yeux, l'est aussi au poinçon P qu'on aperçoit sous le contre-émail.

M. Barre possède une petite plaque représentant un triomphe, grisaille très fine de ton, mais d'une exécution un peu lourde que nous croyons devoir lui attribuer. Quant au Christ en croix entre saint Jean et la Vierge, grisaille sur reliefs exposée par M. Odiot, elle porte le poinçon et les initiales I. P.

Nous lui attribuerons aussi une seconde *Crucifixion*, grisaille qui ne diffère de la précédente que par l'addition de la figure de la Madeleine embrassant le pied de la croix, et de la *Madeleine repentante*, également à M. Beurdeley, tout en reconnaissant à ce dernier émail une grande ressemblance avec les œuvres de Jehan III Pénicaud.

Une plaque circulaire de la collection Seillière, la *Mise au tombeau*

grisaille d'une qualité exceptionnelle, un des plus beaux émaux que nous connaissions, peut servir de type pour caractériser la manière de ce maître, dont la même collection possède un grand plat représentant les *Noces de Psyché,* une aiguière qui porte sur la panse le *Repas d'Énée et de Didon,* et deux chandeliers où les personnages de la Bible se mêlent d'une façon assez singulière à ceux de la fable. Jehan III Pénicaud copie



PLAQUE DE COFFRET EN ÉMAIL PEINT, SIGNÉE KIP.

(Collection de M. Beurdeley.)

Raphaël à la façon du Parmesan, faisant subir aux personnages un allongement excessif et aux draperies un déchiquetage qui les fait parfois ressembler à des haillons.

Une coupe représentant une Chasse au lion, à M. Barre; deux assiettes en grisaille sur fond bleu, à M. le baron Gustave de Rothschild; un coffret de la légende de Samson; une coupe de la collection Basilewsky et un grand plat, à M. Ed. André, représentant en grisaille légèrement rehaussée de bistre le *Combat des Centaures et des Lapithes,* complètent l'apport de cet émailleur ou de son atelier.

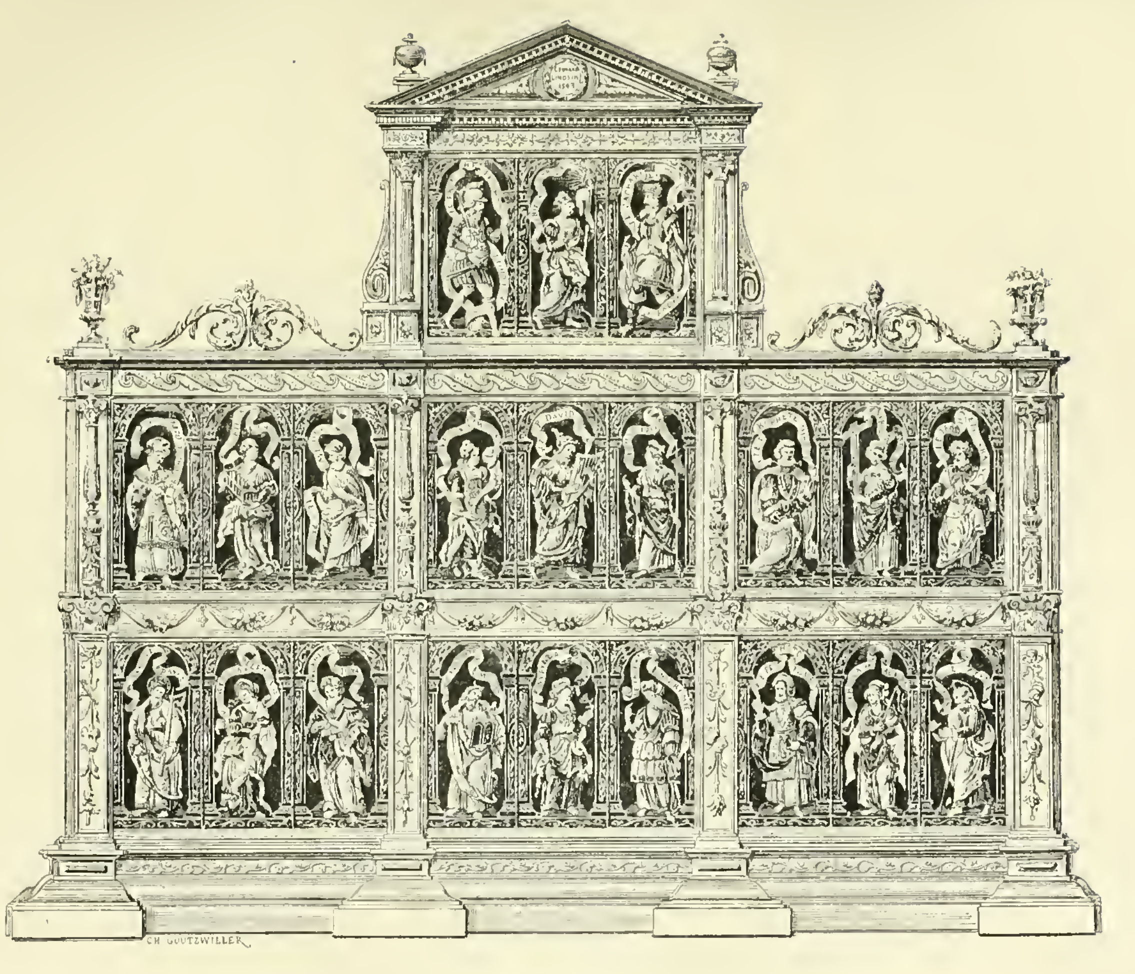
Nous n'avons pas voulu interrompre l'examen des œuvres de la famille des Pénicaud; aussi il nous faut maintenant revenir sur nos pas pour nous occuper de quelques émaux, dont plusieurs ne sont point sans affinité avec ceux de Jehan II lorsqu'il se dégage de la gothicité de Jehan I[er], d'autant plus qu'ils se trouvent sur des plaques frappées du poinçon des Pénicaud. Nous voulons parler des œuvres de l'anonyme KIP, qui a ainsi signé la plaque appartenant à M. Beurdeley, que nous reproduisons. Il a signé de même une plaque représentant un combat de cavalerie, appartenant à M. le baron Charles Davillier, et IKP (marque également connue), la plaque qui lui fait pendant.

Il se plaît aux œuvres précieuses, et à agiter dans un champ de dimensions restreintes des guerriers presque microscopiques, parfois un peu péniblement dessinés, modelés en grisaille du ton laiteux particulier à Jehan II Pénicaud.

Bien que la plaque exposée par M. Claude Lafontaine représente en grisaille la *Conversion de saint Paul* avec des personnages plus grands que d'habitude, nous inclinerions à l'attribuer à cet anonyme, ainsi que la paix de M. le baron Gustave de Rothschild, qui représente la *Pentecôte*.

Une autre famille d'émailleurs qui travailla depuis le XV[e] jusqu'au XVII[e] siècle à Limoges, celle des Nouailher, eut deux de ses membres du prénom de Colin, ou Couly en patois, qui ont presque occupé tout le XVI[e] siècle. Leur atelier se distingue par la transparence des émaux qui, même lorsqu'ils sont blancs, nagent dans un excès de fondant. Le plus ancien des Couly Nouailher a peint les plaques qui, montées en coffret, représentent d'habitude les Travaux d'Hercule, ou des Jeux d'enfants, sur fond rouge ou bleu. Ainsi sont les deux coffrets de la collection de M. Gustave de Rothschild, et celui de la collection Basilewsky qui possède en outre une coupe dont le sujet est la *Mort de Goliath*, datée de 1539, et signée des initiales C. N.

Peut-être faut-il lui attribuer la suite des plaques représentant divers sujets de l'*Énéide* d'après les gravures sur bois de l'édition de Strasbourg, en 1502, copiée à Lyon en 1517 et en 1529, dont M. Beurdeley nous montre quatre fort beaux spécimens. Nous lui attribuons également la grande plaque, d'aspect un peu roux, de la collection Gustave de Rothschild, représentant la *Vierge aux Anges*. Les anges de petite dimension qui sont peints en émail blanc au sommet de la pièce, ne sont pas sans analogie, dans leur exécution, avec les personnages des coffrets



RETABLE EN ÉMAIL PEINT DE LÉONARD LIMOSIN (1543).

(Collection de M. Beurdeley.)

précités. Quant au grand diptyque, formé de douze plaques copiées de la *Passion* d'Albert Dürer, qu'expose M. Basilewsky, nous l'attribuons au second des Couly Nouailher, dont l'exécution est d'habitude aussi habile que négligée.

Nous arrivons maintenant à l'émailleur dont la réputation domine celle de tous ses contemporains, à Léonard Limosin, dont l'exposition est bien faite pour nous donner une haute idée de son talent dans les genres les plus variés et avec les modes d'exécution les plus divers.

Les émaux de lui qui portent la date la plus ancienne sont les quatre plaques de l'Histoire de Psyché, d'après le maître au dé, datés de 1542, qui appartiennent à M. le baron Gustave de Rothschild, composition qu'il copiait déjà dès 1535, après avoir commencé par s'inspirer des estampes allemandes d'Albert Dürer.

Ces émaux sont des grisailles sur fond noir, exécutées par les procédés ordinaires de l'enlevage, pour la préparation de la composition, et de la surchage d'émail blanc pour le modelé; le tout étant achevé par un léger glacis bistré et quelques rehauts d'or.

Vient ensuite, par ordre de date, le tableau que M. Beurdeley a formé au moyen de vingt et une plaques, représentant les prophètes et les sibylles, signées L. L. et datées de 1543.

Ces plaques, dont la suite n'est pas complète, puisque M. Odiot en expose deux éléments, sont très librement exécutées en émaux polychromes sur paillons.

Les douze apôtres de l'église Saint-Père de Chartres portent la date de 1547. Est-il besoin de rappeler que les modèles tant des figures que des bordures sont de Michel Rochetel, et que Léonard Limosin en reçut la commande en 1542, au prix de cinq écus soleil pour chaque figure, soit deux cents livres dix sols pour le tout qui, livré à Saint-Germain, fut envoyé par le roi « en certain endroit qu'il ne voulut être déclaré ». Cet endroit était le château d'Anet.

Donnés, lors de la Révolution, au département d'Eure-et-Loir, ils furent attribués en 1802 à l'église Saint-Père, qui les conserve avec un soin jaloux.

Ces émaux sont peints sur apprêt blanc. Les grandes divisions du dessin sont tracées au pinceau en bistre brun; puis les émaux colorés sont couchés du côté de l'ombre seulement, les lumières restant décolorées en blanc. Quelques hachures claires accentuent les traits des visages.

Tous les émaux de Léonard Limosin peuvent se classer dans ces trois modes d'exécution, qu'il combine parfois avec une adresse particulière.

Au genre grisaille appartient le disque de M. Beurdeley, représen-



SAINT MATHIEU, ÉMAIL DE LÉONARD LIMOSIN, PROVENANT D'ANET.

(Eglise Saint-Père, à Chartres.)

tant la *Cène,* signée L. L., 1546. Cette grisaille, remarquable par l'intensité des noirs et l'air de férocité que donne aux personnages le point qui marque la prunelle de leurs yeux, est particulière dans l'œuvre de l'émailleur.

C'est encore une grisaille que le *Quos ego* de M. Dutuit.

Mais les trois plaques du même cabinet représentant, l'une, des femmes nues, l'autre, un cavalier, la dernière un homme endormi, éléments probables d'un ensemble, sont exécutées au pinceau, sur apprêt au blanc, comme les apôtres de Chartres.

Quant aux portraits, qui sont nombreux à l'Exposition, ils sont surtout exécutés sur apprêt, les traits du visage et le modelé étant obtenus au pinceau et parfois par hachures.

Les plus remarquables de ces portraits sont ceux que M. J. Courajod a démontré représenter Jean Philippe, comte de Reingrave, colonel des reîtres sous Henri II, et probablement Jeanne de Genouillac, veuve de M. de Crussol d'Acier, sa femme, émaux que M. Ed. André a acquis de la collection Germeau. Nous citerons ensuite celui de Diane de Poitiers (?), sur une plaque circulaire, encadré de grotesques polychromes sur apprêt, et ceux de François I[er] et de Claude de France, encadrés de grotesques verts à rehauts blancs sur un fond vert translucide, genre particulier à Léonard Limosin, de la collection Seillière; puis, dans la même collection et dans celle de M. le baron Gustave de Rothschild, cinq grands portraits d'apparat, où Catherine de Médicis est représentée deux fois. Leurs montures de bois doré encadrent aussi des plaques en grisaille, représentant des figures allégoriques et des mascarons qui complètent l'ensemble.

Comme spécimen authentique de l'emploi des rehauts blancs sur l'émail vert transparent, nous citerons, chez M. Beurdeley, l'extérieur d'une coupe d'orfèvrerie exclusivement décoré de trophées et de cartouches pendants, signé L. L. 1552.

Le plus fécond des émailleurs limousins, Pierre Reymond, dont la longue carrière s'étend de 1534 à 1584, est amplement représenté par des œuvres de toute sa vie, d'une exécution toujours correcte, mais d'un aspect souvent un peu froid, à cause de l'abus des hachures dans la préparation, et d'une couleur trop saumonée sur la fin de sa carrière.

Le triptyque représentant Louise de Bourbon, assistée de saint Louis, aux pieds de la Vierge, portant les armes de France, à la bande de gueule en abîme, et l'inscription : *Notre espoir est en vous, Bourbon,* en grisaille colorée, qui était catalogué en 1867 comme appartenant au baron A. de Rothschild, est signé P. R. 1538. A la même époque, ont dû être exécutés : une plaque également colorée sur apprêt de la collection G. de Rothschild, représentant la même Louise de Bourbon en prière,

sous une arcade, qu'entourent plusieurs sujets de l'Enfance du Christ; et le beau triptyque de la collection Basilewsky, aux armes de Philippe



PLATEAU D'AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT, SIGNÉ IC.

(Collection de M. Beurdeley.)

de Bourbon et de Louise Borgia, mariés en 1530. Comme Philippe de Bourbon fut tué à la bataille de Saint-Quentin, en 1557, ce triptyque doit être antérieur à cette date.

Les deux coffrets de M. Beurdeley, d'une exécution très franche, d'un effet très puissant, peuvent se classer parmi les œuvres de sa force et de sa jeunesse. L'un porte en effet la signature et la date P. R. 1547, et, reproduisant tous deux les mêmes sujets de chasse, ils montrent avec quelle aisance l'artiste savait en modifier et transporter les éléments, suivant les dimensions des plaques qu'il avait à émailler. Nous en rapprochons les trois plaques des Travaux d'Hercule, exposées par M. C. Lafontaine; et les deux plats de la collection G. de Rothschild, représentant l'un le *Triomphe d'Amphitrite,* l'autre le *Jugement de Pâris*

Nous relevons encore, dans la collection Basilewsky, une date, celle de 1553, sur une coupe décorée à l'intérieur du *Repas d'Énée et de Didon,* et celle de 1558, sur un grand plat à ombilic, représentant la *Genèse;* la signature P. R., 1564, sur dix assiettes des Mois en grisaille, appartenant à M. Beurdeley, et enfin la date de 1572, sur une coupe à couvercle, dont les sujets sont empruntés à l'*Exode,* dans la première collection.

Il y a peut-être d'autres dates sur les divers émaux exposés, dont il ne nous a pas été possible d'examiner les revers, mais celles que nous venons de relever sont comme des jalons qui permettent d'assigner leur place aux différentes œuvres de P. Reymond.

Nous rapprochons du plat de 1558 celui de la collection Seillière, représentant également la *Genèse,* en grisailles légèrement teintées; et la coupe dont le couvercle représente le *Triomphe de Diane,* gravé par Androuet du Cerceau, et celle où est figuré le repas qui forme un des sujets de l'estampe de Marc-Antoine, connue sous le nom du *Quos ego,* ainsi qu'un autre grand plat du Musée de Lyon, signé P. R., et représentant des sujets bibliques qu'il nous est impossible de préciser.

Nous attribuerons à la fin de la carrière de Pierre Reymond, à cause du ton saumoné des carnations et parfois aussi de l'épaisseur du trait qui indique l'incertitude sénile de la main, le plat à ombilic de la collection Seillière, représentant « *l'Amour de Cupido et de Psyché, mère de Volupté* », signé P. R., ainsi que deux assiettes de l'Histoire de Psyché, exposées par M. A. Dutuit.

Il nous resterait encore à classer les plats et les coupes en grand nombre des collections Basilewsky, Seillière, G. de Rothschild et Beurdeley. Il nous suffit de les signaler.

Un coffret appartenant à M. le baron G. de Rothschild, formé de

treize plaques représentant les *Travaux d'Hercule*, en grisaille sur fond noir, dont le style se rapproche de celui de Pierre Reymond, nous semble porter les lettres I. R. séparées sur deux de ses sujets. Ces lettres forment-elles des initiales, et celles de Jean ou de Joseph Reymond, qui travaillaient surtout à la fin du XVI[e] siècle et même au XVII[e]? La biographie de ces deux émailleurs présente encore trop de lacunes pour que nous osions nous prononcer.

Une grande plaque cintrée du Musée de Lyon, signée I. R., et représentant la *Cène*, en arrière de quatre saints, parmi lesquels nous reconnaissons saint Laurent et saint Augustin, se rapproche davantage des œuvres connues qui portent le même monogramme. Cet émail est polychrome sur paillon, et dénote une influence marquée des Courteys et de tous les émailleurs de la fin du XVI[e] siècle.

Un émailleur qui procède de P. Reymond par le style et par l'exécution de ses préparations par enlevage, et de Jehan III Pénicaud par la puissance du relief et la brusquerie des oppositions des blancs et des noirs, l'inconnu que les uns appellent Martin Didier et les autres M. Pape, est représenté par une œuvre caractéristique de la collection Seillière.

C'est un *Jugement de Pâris* sur une plaque circulaire, entourée d'une bordure rapportée de rinceaux et de grotesques. Cette grisaille, signée M. D. (avec un I dans le D), est remarquable par le ton roux, profond et chaud, des carnations, ainsi que par le style du dessin et la puissance de l'effet.

Le même dessous de bistre se retrouve dans le *Laocoon*, daté de 1545, de la collection de M. le baron G. de Rothschild. Mais il est absent de la plaque du Musée de Lyon, qui représente d'après l'estampe du maître au dé « la Vieille racontant l'histoire de Psyché ».

Son œuvre la plus considérable est le triptyque de la collection Basilewsky, composé de dix plaques, représentant la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, entre le *Baptême du Christ* et la *Décollation*, encadrés par une architecture dans le style de la Renaissance. La plaque principale est signée M. D. (avec un I dans le D).

La même signature se retrouve sur une *Mise au tombeau*, représentée par des figures d'assez grande proportion dans la collection Beurdeley.

Pierre Courteys est surtout représenté dans la collection Basilewsky, où nous trouvons huit émaux de sa main, dont un est signé tout au long P. COURTEYS; et trois autres de ses initiales P. C.

Le premier est un plat ovale, représentant au fond, en figures d'assez grandes proportions, la *Chaste Suzanne* et, sur le revers, la chaste *Minerve* au milieu d'un cartouche aux abondants enroulements.

Le second est une plaque ovale où est symbolisé le *Mois de mai*, par des femmes et des enfants chantant dans un parterre.

L'un est une grisaille fortement bistrée de roux; le second est polychrome sur paillons avec rehauts d'or, comme on recommença à le faire dans la seconde moitié du XVIe siècle.

Un coffret représentant le *Triomphe des Vertus*, est simplement peint sur apprêt blanc en émaux transparents, comme le faisait Léonard Limosin; mais ici les colorations sont plus intenses, et le violet apparaît plus souvent, surtout dans les nuages.

Un *Laocoon* peint en bistre roux, sur une plaque repoussée, grand émail d'un dessin très négligé, et destiné sans doute à être vu de loin encastré dans un mur, comme les grands émaux du Musée de Cluny, appartenant à M. le baron G. de Rothschild, est le seul P. Courteys qui ait été exposé en dehors de la collection Basilewsky.

Un plat ovale, de la collection Seillière, signé M. C., représentant les *Niobides*, en grisaille saumonée, est l'œuvre de Martial Courteys.

Quel est le vrai nom français du I. CVRTIVS, qui a ainsi signé une plaque ovale de la collection G. de Rothschild représentant le *Parnasse*?

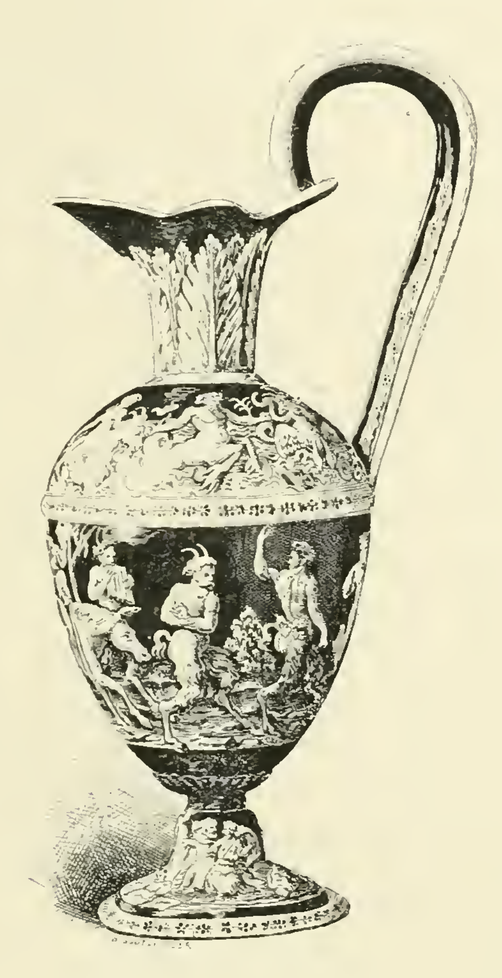
Est-ce Jean de Court, dont les documents font mention et qui a signé plusieurs pièces I. D. C?

Est-ce un Jean Court, ou Courteys, sur lequel les documents sont muets, qui aurait signé I. C. un grand nombre d'autres pièces? La similitude des émaux signés Jehan de Court, ou I. D. C., comme le plat du *Serpent d'airain*, de la collection Basilewsky, et de ceux signés I. C., la connexité des travaux de leurs auteurs nous feraient pencher vers la première opinion.

Quel qu'il soit, l'auteur de ces émaux est bien reconnaissable au style de ses figures dont le profil peut s'inscrire dans un carré, à l'enfumé des demi-teintes de ses grisailles, au saumoné vif de ses carnations, à l'éclat de ses émaux sur paillon, et au précieux de son exécution.

Il a signé I. C. une plaque ovale, œuvre magnifique de la collection Gustave de Rothschild où *Minerve, mère de tovs les artz*, est représentée debout et casquée au milieu d'un cartouche accosté latéralement de deux figures en gaine et orné au sommet et dans le bas de deux mascarons qu'accompagnent des fleurs.

D'aussi grandes pièces sont rares dans son œuvre, qui se compose surtout d'aiguières, de coupes, de salières et de chandeliers, d'une exécution très soignée, comme on en voit dans les collections Gustave de Rothschild et Basilewsky, et d'assiettes comme en exposent M. Édouard



AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT.

(Collection de M. Beurdeley.)

André, M. Beurdeley et M. Léon Palustre. Généralement elles représentent les mois, imitations plus ou moins libres des compositions d'Étienne de l'Aulne. Le revers de ces assiettes, comme celui de presque toute la vaisselle émaillée de Limoges, décoré de cartouches et d'enlacements, est en général plus intéressant au point de vue décoratif que le sujet représenté à l'intérieur.

Les grisailles sont relativement rares dans l'œuvre de l'anonyme

I. C. Cependant M. Beurdeley nous montre un grand plat ovale à ombilic que nous publions, dont les figures sont d'ailleurs de proportions assez considérables, et une aiguière qui associe, suivant l'habitude, une ronde de Néréides au triomphe de Silène : pièces toutes deux signées.

La collection Basilewsky nous montre une salière décorée en grisaille du Triomphe de Bacchus, d'après Androuet du Cerceau, portant le monogramme I. C. D. V. qui est la signature de Jean Court, dit Vigier, émailleur qui se rattache de plus près à ceux de la première moitié de la Renaissance qu'aux quasi-homonymes, ses contemporains.

Quant aux émailleurs qu'il faut bien appeler de la décadence, malgré l'éclat de leurs œuvres, dont les personnages s'enlèvent habituellement sur un fond de verdure ; quant à Suzanne Court ou de Court, elle a indifféremment signé de ces deux manières, et à Jehan Limosin qui serait le neveu de Léonard, quelques-unes de leurs œuvres sont exposées au Trocadéro.

La première a exécuté une coupe plate représentant le *Triomphe de David,* en émaux sur paillon, signé SUZANNE COURT, qui fait partie de la collection Basilewsky ; du second, la même collection possède une *Chasse au sanglier* dans un plat ovale signé JEHAN LIMOSIN, et un hanap signé des initiales I. L., séparées par une fleur de lis.

Le Musée de Lyon est particulièrement riche en œuvres de lui, car il nous montre un plat ovale décoré du *Jugement de Pâris* en grandes figures pâles, légèrement modelées à l'aide de hachures bistrées, vêtues, celles qui le sont, d'émaux éclatants sur paillon, signé en toutes lettres ; deux plats ovales représentant des guerriers, signés I. L., et une aiguière signée I. L. avec la fleur de lis, qui porte *le Triomphe de Bacchus* sur son épaulement, et une ronde de Néréides sur son culot, afin, probablement, de prouver qu'il faut mêler de l'eau à son vin. M. le baron Gustave de Rothschild expose une seconde aiguière absolument identique par les sujets et par l'exécution en émaux colorés sur paillon.

XVII

LES MANUSCRITS.

L'importance et le nombre des manuscrits exposés nous fait regretter que quelqu'un, plus compétent que nous et plus libre de son temps,

n'ait pas traité avec tous les développements nécessaires un sujet d'un si grand intérêt. Car c'est surtout dans les miniatures qui ornent les manuscrits que l'on peut étudier les transformations diverses que l'art de la peinture, et même l'art en général, ont subies depuis l'antiquité jusqu'à la Renaissance. Nous nous contenterons de quelques indications sommaires, courtes haltes dans une course rapide.

Nous passons sur les quelques manuscrits qu'expose M. Desnoyers, manuscrits privés de miniatures et de capitales, intéressants surtout pour la paléographie antérieure au xe siècle, comme celui des *Fragments d'Égyppius* qui donne tous les genres différents d'écriture usités au viie siècle.

Les *Commentaires sur le livre de Job*, de la bibliothèque de Firmin-Didot, qui sont du viiie siècle, nous arrêteront à cause de leurs lettres initiales formées de poissons et d'oiseaux.

Il y a loin de ces lettres tracées à la plume par une main barbare qui les a enluminées de quelques pâles teintes plates jaunes, rouges ou bleues, aux miniatures qui décorent deux manuscrits anglo-saxons de la bibliothèque de Rouen, dont la destinée fut singulière. L'un, un Missel in-4°, écrit dans le monastère de Saint-Swithum à Winchester, l'autre, un Bénédictionnaire in-4°, écrit également à Winchester pour l'abbé Ætelgand antérieurement à 977, furent donnés par Robert, évêque de Londres, puis archevêque de Cantorbéry, mort en 1052, l'un à l'abbaye de Jumièges, en Normandie, où il avait reçu l'hospitalité, l'autre à l'église cathédrale de Rouen. La Révolution les a réunis à la bibliothèque de Rouen.

Les vingt-cinq miniatures du premier et les huit du second, encadrées de grandes feuilles empruntées à l'art byzantin, montrent des réminiscences antiques dans leurs personnages, traités d'une main singulièrement habile, mais avec une barbarie relative.

L'Évangéliaire d'Ebbon, appartenant à la bibliothèque d'Épernay, in-4° orné de belles lettres à entrelacs rehaussés d'or, de la même famille que deux autres manuscrits conservés, l'un à Utrecht, l'autre, qui provient de Metz, à la Bibliothèque nationale, où il est connu sous le nom d'Évangéliaire de Drogon, nous montre dans les grandes miniatures quel était l'art au xie siècle dans l'Est, de ce côté-ci du Rhin. Les évangélistes qui y sont représentés, peints de couleurs très gouachées, d'un dessin tel quel, avec des carnations violettes, sont vêtus de draperies qui semblent une mousseline froissée en plis si nombreux que l'artiste n'a

guère songé à leur faire épouser les formes du dessous. Elles semblent exécutées en couleur violet clair sur un fond uni gris bleu qui forme l'ombre, tandis que des rehauts d'or forment les lumières. Cette facture, comme effilochée, se retrouve en partie dans les miniatures des manuscrits anglo-saxons de Rouen.

L'Évangéliaire de Luxeuil, de la bibliothèque A. Firmin-Didot, qui est également du IXe siècle, orné de lettres enclavées et de titres en pourpre et en or, de canons formés de colonnes superposées réunies par des arcs qui portent des médailles, et de quatre grandes miniatures, appartient à un autre art, un art plus simple dans son exécution, plus hésitant peut-être et moins traditionnel, et pour cela autrement intéressant. Le trait à la plume est légèrement enluminé de couleurs pâles. Une des miniatures représente l'abbé Gérard, *Lexovii pastor Gerardus, lucis amator*, offrant à saint Pierre le livre qu'il a fait écrire. Une chose à noter, c'est que ces miniatures sont tracées au verso de feuilles de parchemin que l'on a été obligé de couper pour les faire entrer dans le format du livre, et qui sont peintes d'animaux et de rosaces sur fond pourpre ou vert, dessinant comme des motifs de tapis.

La Bible de Théodulfe, in-folio du IXe siècle, appartenant à l'évêché du Puy, se recommande par ses canons en couleur rehaussés d'or, mais surtout par les tissus de soie qui les protègent. Ces tissus, très transparents et très légers, sont de plusieurs genres, et un mémoire a été écrit à leur sujet à propos d'un brevet qu'un industriel lyonnais avait pris, prétendant les réinventer.

Au Xe siècle la barbarie n'est pas loin, s'il faut s'en rapporter à l'Évangéliaire in-4° de la bibliothèque de Troyes, qui porte autour d'une de ses miniatures, qui représente le Crucifix, cette mention qu'il fut écrit en 908. Deux évangélistes sont en outre représentés. Saint Marc est un homme à tête de lion, vêtu d'une tunique et d'une étole, tracé à la plume et lavé en rouge pâle.

Deux manuscrits de M. Firmin-Didot, le *Lectiones evangeliorum*, in-4° orné de grandes capitales à enlacements rouges et or, et le *Missale romanum*, petit in-folio, que l'on croit tous deux italiens, ne montrent guère plus d'art, sinon dans leurs lettres majuscules. Une miniature du second qui représente le Christ en croix, entre saint Jean et la Vierge, tracée à la plume d'une main peu habile, est enluminée de bleu, de rouge et de jaune juxtaposés comme si l'on eût voulu copier un émail cloisonné. Notons que la figure du Christ ne porte point le nimbe crucifère,

ce qui est une exception à une règle qui était constante depuis longtemps déjà.

Nous arrivons au XI[e] siècle avec les *Commentaires* de saint Augustin, in-folio de la bibliothèque de Rouen, remarquable par un immense B majuscule tracé à la plume et légèrement enluminé de bleu, de rouge, de violet et de vert. Il comprend, dans les vigoureux stipules qui forment



MINIATURE EMPRUNTÉE AUX « ÉTHIQUES » D'ARISTOTE.

(Manuscrit du XV[e] siècle exposé par la bibliothèque de Rouen.)

ses enroulements, plusieurs scènes de la vie de David : berger, il combat Goliath avec sa fronde, et le géant, vêtu d'un haubert de mailles par-dessous sa cotte d'armes, est frappé au front sous son heaume conique; psalmiste, il joue de la harpe; roi enfin, il est assis sur son trône dans sa puissance.

Les *Miracles de saint Benoist,* in-4° du XI[e] siècle de la bibliothèque de Troyes, décoré de lettres dracontines exécutées de la même façon, renferment une miniature qui présente la double scène de la mort et de l'inhumation du saint abbé.

Dans la première on donne le viatique au mourant, et sur le calice à large coupe que tient l'un des frères est posé le chalumeau destiné à la communion sous l'espèce du vin. Dans la seconde on pose un poêle d'une étoffe historiée sur le corps de saint Benoît que l'on descend dans son cercueil, de pierre apparemment, déjà posé dans la fosse.

Nous arrivons au XIIe siècle avec le *Speculum virginum* de saint Jérôme, in-folio de la bibliothèque de Troyes, remarquable surtout par un grand dessin à la plume tracé par une main hardie et savante qui rappelle le style du célèbre *Hortus deliciarum* d'Herrade de Lansberg.

Il eût été intéressant de pouvoir publier cette composition compliquée, rayonnante comme une rosace de vitrail, dont le centre est occupé par la Vierge portant sur son giron le buste du Christ, source de toute grâce : *si quis sitit, veniat et bibat.* De lui naissent les quatre fleuves du paradis, personnifiés par des hommes tenant chacun en leurs mains des cercles où un docteur de l'Église et un évangéliste sont représentés. Les quatre vertus cardinales supportées par huit vierges complètent cette « rose » de la science ecclésiastique au XIe siècle.

De l'art de l'Est nous allons à celui du Midi avec les *Commentaires de saint Beato sur l'Apocalypse,* in-folio de M. A. Firmin-Didot, qui appartiennent à l'école d'Aquitaine. Les personnages sont courts, dessinés par un trait noir épais, sans inflexions, rehaussés par des teintes plates de couleurs gouachées sur fond rouge, bleu ou vert.

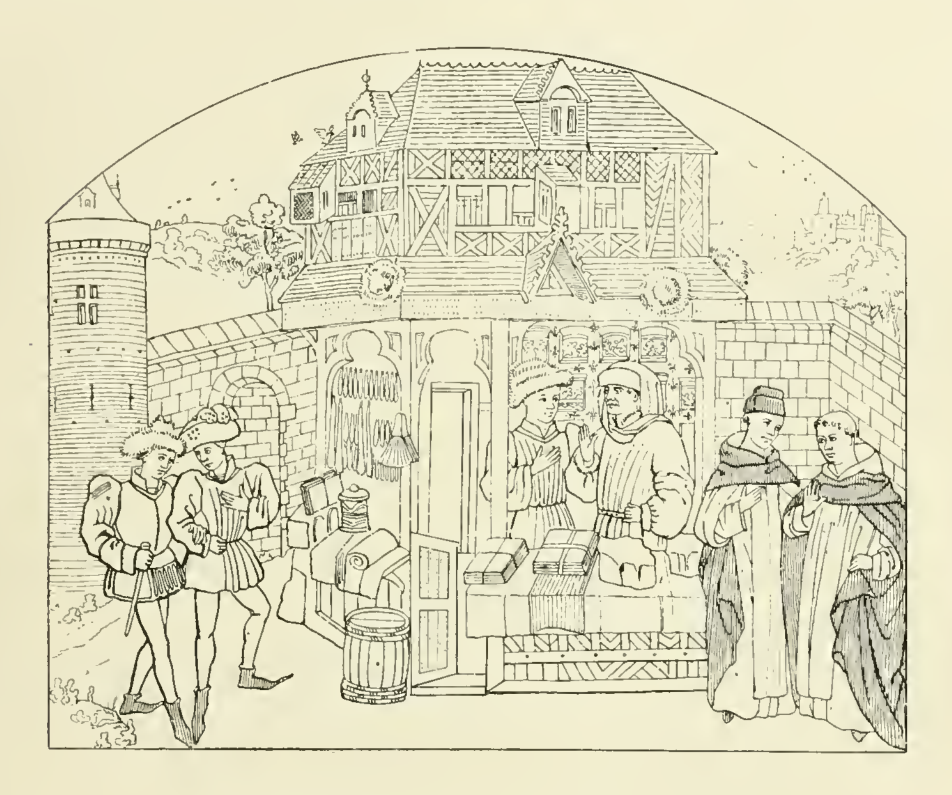
Les guerriers y sont coiffés du heaume conique à nasal complété par une pièce qui remonte de son extrémité inférieure vers les oreilles, de telle sorte que l'œil et la joue sont seuls à découvert. Au lieu de l'écu en amende du Nord, ils portent un bouclier circulaire.

Du XIIIe siècle, dont l'art nous est plus connu, nous avons le Psautier, petit in-folio de la bibliothèque de Rouen, orné de miniatures dont les grands personnages dessinés un peu de pratique sont légèrement enluminés de vives couleurs, tandis que deux miniatures représentant les Évangélistes qu'expose M. Julien Gréau d'époque un peu antérieure, enluminées de couleurs rompues, doivent appartenir à l'art allemand.

Un rouleau des morts exposé par M. Dassy, dont l'en-tête représente le Christ sur son trône recevant l'âme d'un personnage que l'on enterre, tient encore au XIIIe siècle, qui incline vers le XIVe avec le magnifique manuscrit des *Miracles de Notre-Dame,* jadis des bibliothèques de Charles V et de Jean, duc de Berry, aujourd'hui au séminaire de Soissons, manuscrit dont les miniatures sont des chefs-d'œuvre de déli-

catesse et de grâce, et avec l'*Apocalypse* de M. A. Firmin-Didot, dont les sujets tracés à la plume sont la reproduction, dans un style nouveau, de motifs qu'on retrouve identiques dans des manuscrits d'époque antérieure.

Citons encore, à cause de l'*ex-libris* entièrement tracé de la main de Charles V, la *Chonique des Papes,* petit in-8° de la bibliothèque de la



MINIATURE EMPRUNTÉE AUX « ÉTHIQUES D'ARISTOTE ».

(Manuscrit du XVe siècle exposé par la bibliothèque de Rouen.)

Chambre des députés; la *Somme de Barthélemy de Suse,* in-folio, et la *Bible historiale,* autre in-folio de la bibliothèque de Troyes, décoré de miniatures dont les personnages s'enlèvent en clair sur un fond quadrillé coloré, et enfin un Psautier in-8° de M. Firmin-Didot, où le psaume *Dixit insipiens* est illustré d'une miniature grise représentant un homme qui boit dans un verre à pied, appartiennent au XIVe siècle.

Les manuscrits du XVe siècle sont abondants et plusieurs sont des plus remarquables.

Nous mettons en tête le *Tite-Live* in-folio de la bibliothèque de la

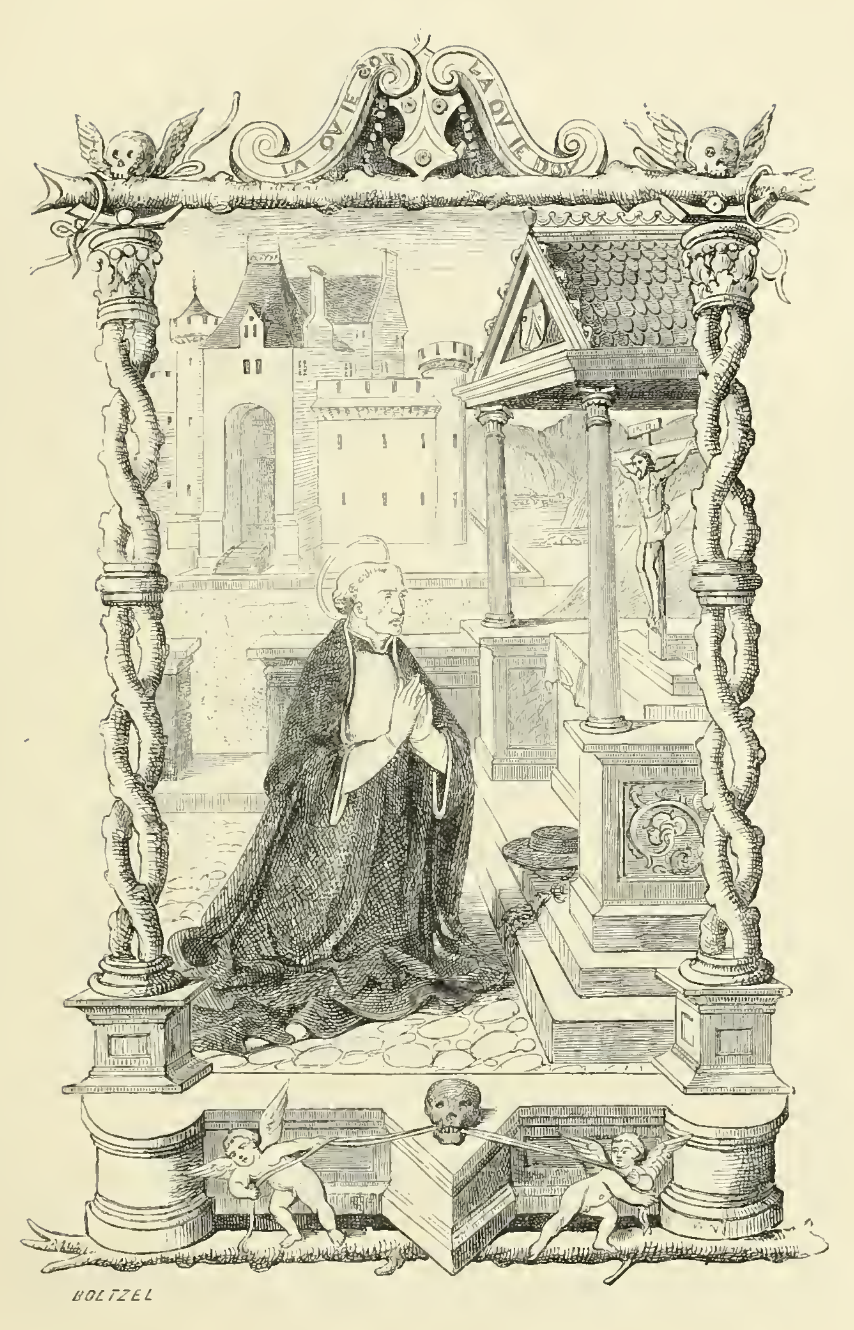
Chambre des députés, dont les belles miniatures représentent la dédicace du livre et des archers assiégeant une ville, et, parmi quelques livres d'heures, le *Missel de Besançon,* in-folio de la fin du XVe siècle et même des commencements du XVIe, d'après le costume du *Saint Martin* aux portes d'Amiens qui en est la principale miniature.

Les *Éthiques d'Aristote,* in-folio de la bibliothèque de Rouen, renferment de grandes miniatures très intéressantes pour le symbolisme des arts de rhétorique et des vertus, mais aussi pour les us et coutumes du XVe siècle. On y voit, en effet, la boutique d'un mercier qui vend à peu près de tout, et celle d'un épicier qui étale au carrefour de deux rues ses marchandises fort diverses. Nous les reproduisons ici.

Le Missel de l'église de Rouen, in-folio, de la même bibliothèque, donné par le chanoine Richard-Peschard, est surtout remarquable par deux grandes miniatures, représentant l'une le motif traditionnel de Dieu, accompagné des quatre symboles évangéliques, de l'Église et de la Synagogue, qu'il est rare de rencontrer si avant dans le XVe siècle; l'autre la Crucifixion. Cette scène, qui est obligatoire dans un missel, se retrouve dans l'in-folio de M. A. Firmin-Didot, dont les miniatures sont certainement de plusieurs mains. Mais la composition qui nous occupe, très bien ordonnée, est exécutée avec un réel talent par un artiste qui avait certainement jeté un regard sur les florentins des contemporains avant de dessiner l'épisode de l'Évanouissement de la Vierge.

Enfin le *Manuel* de Robert de Croix-Mare, archevêque de Rouen de 1483 à 1493, nous montre l'art de la fin du XVe siècle dans une miniature représentant un baptême.

Les livres d'heures in-octavo se pressent en foule dans les vitrines de l'Exposition, un peu tous les mêmes, avec leurs bordures de page empruntées à la flore réelle, combinée avec quelques ornements de convention, avec leurs petites miniatures, faites de pratique, ressassant les mêmes sujets et de la même façon jusqu'à satiété. Sur ce fond commun, il faut distinguer les *Heures de René de Lorraine,* qui sur la première page s'est fait représenter en armes, à genoux devant la Vierge, in-8°, de M. A.-Firmin Didot, et un petit in-folio de la même bibliothèque, les *Heures de Talbot,* qui s'est fait aussi représenter avec Marguerite de Beauchamp, sa femme, à genoux devant la Vierge, accompagnés de leurs pennons armoriés et de l'ordre de la Jarretière, enfin plusieurs autres livres de prières exécutés pour des personnages connus du XVe siècle, que nous avions vus en 1867, et qui figuraient aussi à la présente Exposition.



PORTRAIT DU CARDINAL SANGUIN.

(Miniature de la collection A. Firmin-Didot.)

Mais le chef-d'œuvre du genre est un petit livre d'heures de la bibliothèque de Rouen, dont les miniatures, exécutées par quelque disciple de Memling, sont d'admirables tableaux d'une couleur très puissante.

Il ne nous est pas besoin de dire que l'art de la miniature se transforme, comme tout, au XVI[e] siècle, et que la science de la perspective, tant linéaire qu'aérienne, tend à transformer celles-ci en tableaux, et que de grands cartouches remplacent, pour les encadrer, les feuillages et les fleurs du siècle précédent.

Nous citerons parmi les œuvres les plus remarquables de cette époque : les *Heures du connétable de Montmorency*, magnifique petit in-8°, exposé par M. le comte d'Haussonville; la *Vie de la Vierge,* exécutée pour François I[er] et offerte à Henri II en 1548, in-folio de la bibliothèque de Rouen, et le *Livre d'heures de Claude Gouffier,* in-4°, de M. A. Firmin-Didot, dont une miniature, très française, représentant l'Adoration des rois, est encadré par un cartouche qui porte les armes et la devise du créateur des faïences d'Oiron.

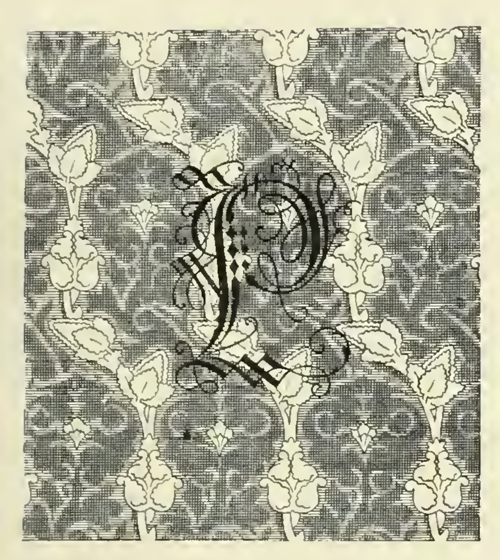
Et dans la même collection de l'*Évangéliaire,* enfin, du cardinal de Meudon, où nous trouvons l'Annonciation magnifiquement peinte sur deux pages comme sur les deux volets d'un diptyque.

Parmi une foule de manuscrits qui nous sollicitent, nous mentionnerons encore le *Registre des actes de l'administration d'un abbé de Marchiennes,* de 1502 à 1542, décoré de trois grandes miniatures représentant des scènes de recensement des biens de l'abbaye. Ce manuscrit in-folio, qui appartient à M. de Gommecourt, porte encore sa reliure originale, dont une note indique le prix, ainsi que celui de l'exécution du livre lui-même. Citons enfin l'*Entrée de Henri II à Rouen en 1550,* dont une miniature nous montre le roi, vêtu de blanc et noir, monté sur un hourd pour assister à une « montre » dont on le divertit. A côté de ce précieux manuscrit, la bibliothèque de Rouen nous permet de comparer l'art français avec l'art italien à l'aide d'un *Office de la Vierge,* petit in-8°, ayant appartenu au cardinal de la Rovère, depuis pape sous le nom de Jules II. Puis, franchissant un grand nombre d'années, elle nous montre dans l'*État de la marine,* en 1681, dont les miniatures sont exécutées par Martin, l'un des derniers spécimens, assurément, d'un art qui occupa une si grande place durant tout le moyen âge.

Nous terminerons avec la *Guirlande de Julie,* écrite par Jaray, appartenant au duc d'Uzès.

XVIII

LES TAPISSERIES.



Les salles du Trocadéro ne sont point favorables aux tapisseries. D'abord celles-ci sont placées trop haut, puis étant éclairées à jour frisant, perdent de leurs colorations. Aussi il en est que nous avions vues et examinées sous leur jour qui sont méconnaissables dans les galeries de l'Exposition.

De plus, le hasard des prêts a fait dominer certaines séries sur certaines autres, les tapisseries de l'extrême fin du XVIe siècle sur celles du XVIIe et des siècles suivants, de telle sorte que la série chronologique est loin d'être complète.

La tapisserie la plus ancienne est la *Présentation au temple*, qui est du XIVe siècle et appartient à M. Leon y Escosura. Viennent ensuite les trois pièces de la tenture de la mairie de Boussac.

On prétend, à Boussac, que cette tenture provient de la tente du frère de Bajazet, de Zizim, qui, otage des chevaliers de Rhodes, fut emprisonné au château de Bourganeuf par Pierre d'Aubusson, leur chef. Les dates ne s'y opposeraient pas, Zizim étant mort en 1495 et la tapisserie étant du milieu du siècle, d'après les costumes. Mais nous croyons qu'il y avait longtemps que le rival de Bajazet ne possédait plus de tente, et que l'aventure arrivée à celle de Charles le Téméraire, après la bataille de Granson, n'est point étrangère à la légende.

En tout cas, ces tapisseries sont européennes, et probablement françaises. La chaîne, nous a-t-on dit, est de chanvre, ce qui la ferait provenir du Nord plutôt que de la Marche ou d'Aubusson.

Mais nous n'avons pu l'examiner de près, le libéralisme du conseil municipal d'Aubusson s'étant refusé à nous confier l'une d'elles afin d'en faire exécuter une copie.

Ce sont des verdures à bestioles sur fond rouge, dont le centre est occupé par un pavillon sous lequel se tient une dame en riche costume du temps de Charles VI. Un lion et une licorne l'accostent, portant un pennon armorié qui est « d'or à la bande de gueule chargée de trois croissants d'argent. » Nous ne croyons pas qu'il y ait jamais eu de bordure.

Les armes tissées sur ces tapisseries, que l'on dit être celles de la famille Maillans d'Anglefort, permettront peut-être un jour d'en retrouver la date.

Après la tenture de Boussac, nous placerons par ordre de date les tapisseries suivantes :

La *Passion*, dont les sujets occupent comme les divisions d'une rosace, à M. Gavet; le *Calvaire*, à M. Albert Goupil; la *Vierge aux anges*, à M. Ch. Mannheim; puis le *Baptême du Christ*, à M. Maillet du Boullay, et le même sujet, qu'entoure une si belle bordure, où les prophètes et les sibylles se mêlent aux bouquets de fleurs et de fruits, prêté par M. le baron d'Erlanger.

A côté de ces tapisseries, précieusement exécutées, avec des rehauts d'or, par des mains flamandes, se placent les grandes tentures, plus particulièrement décoratives, de M. Richard, de M. Leclanché et de M. le baron d'Erlanger.

Toutes sont connues pour avoir déjà été exposées.

Leur exécution est très simple, à trois couleurs en général pour les draperies, et leur composition touffue n'est pas toujours d'une explication facile.

Celles de M. le baron d'Erlanger, qui proviennent de la vente du duc de Berwick et d'Albe, dont le catalogue a donné des explications si singulières, sont des moralités chrétiennes, où le Christ joue un rôle, et que commentent les versets inscrits sur les phylactères que tiennent en main deux prophètes placés de chaque côté de la composition.

Celles de M. Leclanché, dont une porte la date de 1498, représentent des triomphes certainement inspirés de ceux de Pétrarque, et qu'il faudrait étudier ayant en main les tiercets du poète.

Parmi celles de M. Richard, l'une représente la Création d'une façon fort originale, les trois personnes de la Trinité intervenant sept fois dans la même pièce, chaque fois pour accomplir l'œuvre de chaque jour; les autres ont été composées à peu près sous la même inspiration que celle de M. d'Erlanger. La Passion, le Christ, les Prophètes, le Combat des



TAPISSERIE DE FONTAINEBLEAU (XVIe SIÈCLE). — Appartenant à M. Maillet du Boullay.

vices et des vertus, y forment un mélange assez bizarre et fort intéressant pour les déchiffreurs d'énigmes.

Dans deux tapisseries de la même époque, appartenant à M. Gaston Le Breton, on croit voir une allusion au mariage de Philibert II de Savoie avec Marguerite d'Autriche.

On reconnaît, en effet, l'écu de Savoie sur un anneau que tient avec une charte déployée le personnage de l'une d'elles, et l'on a cru trouver de l'analogie entre les types et les ajustements des deux principaux personnages représentés et les deux bustes de la médaille frappée à l'occasion de ce même mariage, que M. E. Piot a exposée.

On reste très incertain sur le lieu de fabrication de toutes ces tapisseries, qui peuvent être aussi bien françaises que flamandes; mais on peut attribuer à l'Italie, et probablement à l'atelier de Mantoue, la tenture exposée par M. Ephrussi, qui a pour motif général des enfants jouant sous des berceaux de treillage chargés de fleurs et de fruits. Les armes que porte chacune d'elles sont celles des Gonzague sous un chapeau de cardinal, et, dans la pièce qui représente Vénus couchée dans une barque remplie d'Amours, un d'eux, assis sur le rivage, trace un nom sur son carquois, nom qui nous semble être celui d'Hercule. Or il y eut un Hercule de Gonzague, cardinal en 1527, et régent de Mantoue pendant la minorité de son neveu, auquel il légua précisément une tenture dite des *Puttini*.

Ces tapisseries y auraient été exécutées d'après Jean d'Udine, suivant Vasari, et dans l'atelier que le cardinal Hercule aurait établi au bourg de San-Georgio, à l'aide sans doute des ouvriers établis à Mantoue depuis les commencements du xve siècle. La tapisserie que nous venons de citer serait une réplique de celle que vise, en 1544, l'inventaire de Paul III, et qui est ainsi désignée : *Uno (panetto) con la nave et trionfo de Venere*... ainsi que M. Eugène Müntz vient de le publier dans l'*Histoire générale de la tapisserie*.

Une autre tapisserie exposée par M. Gavet, représentant des bacchants et des bacchantes en buste au milieu d'un large motif d'architecture imitant le marbre, doit également être italienne et probablement de Ferrare, si nous comparons les pampres sculptés sur les pilastres d'encadrement, avec ceux des colonnes qui bordent la tenture des *Métamorphoses* tissées à Ferrare, en 1545, par Hans Karcher, pour le duc Hercule II. La composition, la couleur et l'exécution sont les mêmes.

Nous croyons aussi de fabrique italienne les quatre magnifiques

tapisseries à grotesques qui garnissent les murs de la salle que M. F. Spitzer s'est réservée.

Le style des figures, grandes comme nature, la composition des ornements dont elle font partie, l'échelle de ces ornements et le ton même de la couleur, tout nous fait croire à une œuvre italienne, surtout si nous comparons cette tenture à la tapisserie éminemment française et de l'école de Fontainebleau que M. Maillet du Boullay avait exposée dans la salle de la sculpture française, au Champ de Mars.

Transportons-nous maintenant dans l'aile gauche du Trocadéro, dans la section espagnole où, parmi un tas de choses de valeur fort inégale, nous trouvons du moins un précieux renseignement. Il nous est fourni par une des deux pièces de la *Conqueste du royaulme de Thunes,* dont M. J. Houdoy a écrit l'histoire.

Nous savons que Jehan Vermay, de Bruxelles, reçut en 1547, la commande des cartons au prix total de dix-huit cents florins, à raison de trente sols l'aune carrée, et que Guillaume Pannemaker, également à Bruxelles, commença l'année suivante à les tisser en fils d'or, d'argent, de soie teinte à Grenade et de la plus fine « sayette » sur chaîne de « filet » de Lyon, au prix de douze florins l'aune carrée; l'or et l'argent étant fournis par l'empereur Charles-Quint, jusqu'à concurrence d'une certaine quantité par aune.

Or la pièce qui représente la *Monstre,* ou la revue, porte dans sa lisière bleue, qui appartient bien à la tapisserie, ayant été tissée et faisant corps avec elle, les deux B séparés par un écu de gueules. Cette marque si connue appartient donc incontestablement aux ateliers de Bruxelles.

Malheureusement nous n'avons pu vérifier si elle se trouve également sur la lisière de la pièce de la tenture *Vertumne et Pomone,* qui avait été également envoyée d'Espagne, et qui, acquise par Charles V de Georges Wesler, avait servi de type pour la fabrication de la tenture de la conquête de Tunis.

Nous insistons sur ce point parce que le chevalier Pietro Gentili, tapissier pontifical, dans son édition française de son livre sur l'*Art des tapis,* attribue cette marque à l'atelier de Ferrare. Tout ce que nous avons pu lui écrire pour lui démontrer qu'il se trompait, et que son attribution était basée sur une fausse lecture du monogramme tissé par Hans Karcher sur les tapisseries sorties de son atelier, tout ce qui a pu lui être dit à Paris où on l'a engagé à voir la tapisserie de l'exposition espagnole : rien n'y a fait.

Puisque nous sommes dans l'exposition espagnole, constatons que les petites tapisseries exécutées, soit d'après Goya, soit d'après son élève Bayeu, ainsi que nous l'a appris notre collaborateur P. Lefort, dans son excellent livre sur *Francisco Goya,* sont loin d'avoir l'effet que promettent les photographies exécutées d'après elles. Elles sont dures et assez mal tissées.

L'exposition espagnole nous retient encore par un tissu provenant du tombeau de l'un des souverains du Mexique antérieur à la conquête. Ce tissu, entièrement décoré de dessins géométriques qui se reproduisent avec la même couleur à l'endroit et à l'envers, est une vraie tapisserie.

Un pagne de fabrication identique revêt un mannequin représentant aussi un Mexicain d'avant la conquête dans la section des missions françaises, et enfin dans l'exposition de Java, dans celle des provinces danubiennes de l'empire d'Autriche, dans celle de la Grèce, de la Perse et de l'Inde, nous retrouvons encore le même tissu.

Enfin les châles que tissent des métiers de basse-lisse les deux Indiens de Kachemyr, dans la galerie du travail manuel, ne sont pas autre chose que des tapisseries.

La peinture des vases grecs nous montre que Pénélope ne faisait pas autre chose sur un métier à peu près semblable à ceux qu'employaient naguère les femmes scandinaves ; de telle sorte que la tapisserie est sinon la première, du moins une des formes les plus anciennes des tissus ornés.

Une grande tapisserie exposée par M. Foule nous a longtemps intrigué, non par son sujet, nous ne nous le rappelons pas, mais par sa bordure. Celle-ci, qui est absolument de même composition et de même ton que les bordures de la seconde tenture de *Mausole,* exécutée par ordre de Catherine de Médicis après la mort de Henri IV, porte dans ses médaillons les trois plumes d'York et deux C enlacés sous une couronne princière.

Nous songeâmes immédiatement à la fabrique anglaise de Mortlake que Charles Ier, alors qu'il n'était encore que prince de Galles, avait protégée. Mais la lisière, à demi cachée, ne nous laissait apercevoir aucune marque.

Nous avons obtenu de déplier cette lisière qui nous intéresse tant, nous autres qui nous occupons de l'histoire de la tapisserie ; ce que l'on devrait toujours obtenir dans des expositions qui ont la prétention d'apprendre quelque chose à quelqu'un.

Or, comme nous l'avions espéré, nous avons découvert sur la lisière horizontale l'écu de Saint-Georges, et un monogramme formé d'un M, d'un P et d'un D, que nous avions déjà relevé sur une tapisserie authentiquement sortie de Mortlake, du temps de Charles I[er]. Mais elle ne porte pas comme cette dernière le monogramme de Francis Crane, fondateur de cet atelier. Cette pièce est donc anglaise et antérieure à l'année 1625, où Charles I[er] monta sur le trône.

Parmi les tapisseries allemandes du XV[e] siècle, nous n'avons qu'à signaler la petite bande que M. le marquis d'Azeglio a donnée au Musée d'Orléans, et qui représente Jeanne d'Arc arrivant à Château-Chinon.

La tapisserie française n'a rien à nous apprendre, car les quelques pièces avec lesquelles le Garde-Meuble a rempli les lacunes laissées par les amateurs, sont connues de tous et ne forment point un ensemble chronologique d'où l'on puisse tirer un enseignement. Il y a de jolies pièces des Gobelins ou de Beauvais, appartenant aux amateurs, comme le *Goûter sur l'herbe,* d'après François Boucher, exposé par M. Gaston Le Breton ; il y en a d'intéressantes comme les deux pièces des *Quatre Parties du monde,* où l'Amérique est symbolisée par les Provinces-Unies, assistées de la France, terrassant le léopard britannique, que possède M. de Béarn et qui auraient été fabriquées à Beauvais sous Louis XVI. Mais il n'y a rien qui puisse être particulièrement signalé, surtout après la belle exposition faite par l'Union centrale en 1876.

Maintenant que nous en avons enfin fini avec la partie de l'exposition du Trocadéro qui nous était échue et que nous aurions désirée moins importante, qu'on nous permette une réclamation.

Notre excellent ami M. Ed. Bonnaffé, dans la spirituelle *Causerie* qui peut servir d'introduction aux études dont l'exposition rétrospective a été le sujet dans la *Gazette des Beaux-Arts,* dit, en parlant du désordre relatif dans lequel se présentent les objets exposés, que « les expositions précédentes n'étaient pas mieux ordonnées ».

Nous l'arrêtons pour lui rappeler l'exposition de l'Histoire du travail faite au Champ de Mars en 1867. Le titre était singulier, nous en convenons, et en somme d'accord avec le mot *produit,* employé par un personnage important pour désigner des œuvres d'art ; mais l'exposition était méthodiquement classée, d'abord par pays, puis par grandes époques.

Nous en savons quelque chose, puisque nous avons opéré de nos

mains la majeure partie de ce classement, et comme le programme avait été longtemps fixé à l'avance, nous pouvons affirmer à M. Ed. Bonnaffé que nous n'avons rencontré aucune résistance de la part des amateurs dont nous avons disloqué les collections, suivant les exigences du classement.

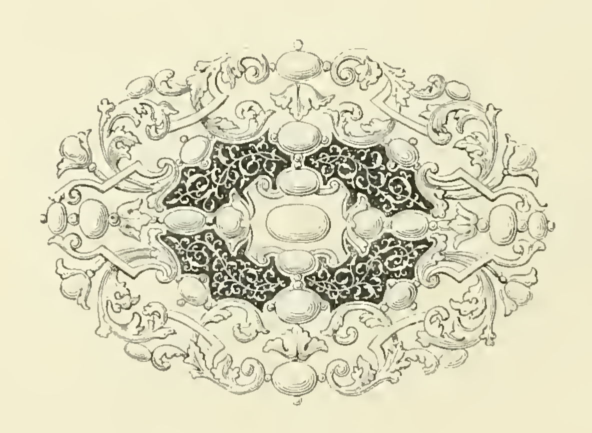
Les nations étrangères avaient opéré de même, — sauf la Prusse qui n'avait rien envoyé, feignant de ne pas comprendre, — en adoptant pour divisions les époques que leur imposait leur histoire, et nos amateurs nationaux ou étrangers avaient porté dans les parties de la galerie qui avait été réservée à ces nations les œuvres qui appartenaient à leur art.

De plus, un catalogue en fut publié, dont les matières sont classées comme les monuments l'étaient dans les salles, et nous en savons encore quelque chose pour l'avoir dressé en grande partie pour la France, revu et corrigé tout entier pour notre pays et pour les nations étrangères.

Il est vrai que nous n'avons reçu aucune décoration pour cela.

Et nous avouons que ce catalogue nous a servi pour parler de la présente Exposition, dont il ne restera guère que la série d'articles que la *Gazette des Beaux-Arts* lui a consacrés, et un *Livret-guide* qui a pu être utile à certains visiteurs, mais où l'on a pris un peu trop, en vérité, des nœuds de croix processionnelle pour des lanternes.

ALFRED DARCEL.



LES ARMURES ET LES ARMES ANCIENNES

AU TROCADÉRO

I



Les armes anciennes qui figurent au palais du Trocadéro (section européenne) sont empruntées soit à des musées de province ou de l'étranger, soit à des collectionneurs fixés quant à présent à Paris.

Après les pièces remarquables exposées par ces derniers, *il faut tirer l'échelle.* Que cette vieille et triviale locution nous soit pardonnée; elle veut dire ici non seulement que rien n'est plus beau que ces armes, mais encore qu'il ne sera plus possible à l'avenir, même au poids de l'or, d'en former de pareilles réunions.

Il faut, et cela double l'intérêt que présentent celles dont il s'agit, considérer qu'elles sont réellement les dernières qui nous restent.

Avant de passer en revue toutes ces admirables et si rares choses faisant pour l'instant partie du domaine parisien, il ne sera peut-être pas sans intérêt d'indiquer en quelques mots l'origine des modernes cabinets d'armes en France.

Les premières petites collections, qui plus tard furent absorbées par les grandes en vertu de cette loi naturelle qui fait que les gros brochets avaleront toujours les petits poissons, commencèrent à se créer vers l'époque du premier Empire.

Au dernier siècle, les armes ne figuraient guère en France dans les cabinets d'antiquaires; aucun des catalogues de ceux-ci ne fait mention de pièces guerrières, si ce n'est cependant — pour quelques-unes seulement — les inventaires des sculpteurs Puget et Girardon, et celui de Boucher, le peintre des Amours, qui conservait, parmi des objets de curiosité contemporaine, quelques vieilles épées à l'espagnole.

En 1779, pour la première fois, dans l'importante collection d'antiquités de M. Picard (vendue à l'enchère à Paris), sont classées en certain nombre — et cela est une nouveauté pour l'époque — des armes du xve et du xvie siècle, d'un intérêt et d'une valeur de premier ordre. Là, certain casque superbe, « pouvant — d'après l'expertise — servir de modèle à un peintre pour représenter le casque d'Alexandre, à cause des cornes de bélier, symbole de Jupiter Ammon », deux boucliers admirables par leur ornementation[1], et quelques élégants cimeterres et fines dagues sont adjugés, durant les apathiques vacations, à des prix infimes, trente-six livres deux deniers, par exemple, ou même seulement neuf livres et quelques sous.

Ces prix, quoique bien dédaigneux, sont pourtant un progrès dans ces époques d'ignorance en fait d'archéologie, où ce bon M. de Voltaire soutenait que les coquilles pétrifiées trouvées aux sommets des montagnes y avaient été apportées par des pèlerins. Déjà bien avant cette ineptie, on s'était mis, pour condescendre aux idées du roi Soleil, dont l'égoïsme pompeux méprisait tout le passé, à reléguer les armes et armures des grands aïeux dans les greniers des châteaux et dans les arsenaux des villes ou des forteresses, ou bien on avait livré le plus pur acier des œuvres d'armurerie aux forgerons et aux serruriers des campagnes.

Cependant, vers la fin du xviie siècle, par esprit de contradiction peut-être, s'étaient — étrangeté pour l'époque — formées à Chantilly et à Sedan, suivant la volonté des princes de Condé et des ducs de Bouillon, deux collections d'armes d'une réelle importance, dans lesquelles, et c'est ici que se trahit l'éternelle piaffe humaine, certains harnais des temps de la Renaissance étaient ridiculement désignés comme ayant appartenu

1. A la vente Picard, au n° 189 du catalogue, fut vendu 36 fr. 1 sou « un bouclier rond de fer en partie doré, orné de bas-reliefs. Dans le milieu est un gros masque avec des cornes de bélier; autour se voient quatre sujets de l'histoire romaine : l'un représente Curtius se précipitant dans un goufre; le second, Horatius Coclès défendant seul un pont; le troisième, Scévola tuant le secrétaire de Porsenna; le dernier représente le même Scévola se brûlant la main dans le brasier. Dans le pourtour du bord, sont des trophées d'armes mêlés d'instruments de musique et quatre bustes de jeunes hommes armés. Ce bouclier porte 2 pieds de diamètre; il a servi pour les carrousels



Dujardin, sc. Exposition Universelle

ARMET ET RONDACHE DU XVIe SIÈCLE

(Collection Spitzer)

Gazette des Beaux-Arts A. Quantin, Imp. Édi.



à Rolland, à Renaud de Montauban et à Godefroy de Bouillon[1].

Ces deux collections seigneuriales furent réunies en 1804, d'après les ordres du premier consul; avec elles se prononça le développement du Musée d'artillerie de Paris, créé d'abord dans une salle de la Bastille où le maréchal duc d'Humières avait, en 1684, réuni différents modèles d'engins militaires et de pièces d'artillerie.

Pendant la Révolution[2], qui se plut à dénigrer et à détruire tout ce qui représentait le glorieux passé de notre histoire, deux faits assez curieux trahissent, au moment où l'on devait le moins s'y attendre, la réaction qui bientôt allait se produire en faveur des vieilles nobles armes; celles qui, en *ex-voto,* appartenaient depuis des siècles au trésor de Saint-Denis, furent pendant sa translation à la Convention, volées par certains amateurs restés anonymes. Ceux-ci ne sont pas alors les seuls accapareurs en ce genre, car un dessin du temps représente un ami de Marat, — l'arquebusier Guiénard[3], — entouré dans sa boutique de parties d'armures et d'armes du moyen âge.

C'est donc à commencer de 1793, ou mieux à dater de la publication du livre écrit en 1783 par J.-B.-L. Carré, sous ce titre : « La Panoplie »[4], — première œuvre traitant de l'histoire des armes, — que se manifestent, dans une sorte de revirement d'idées, certains égards accordés aux vieux harnais chevaleresques. Dès lors les antiquaires se décident peu à peu à recueillir ces objets échappés au vandalisme des jours de la Terreur.

Grâce à l'imagination se plaisant à rétrograder vers le passé qu'évoquent surtout les fières épées et les vieilles armures, ou plutôt grâce à la

ainsi que le suivant ». Celui-là, portant dans le catalogue le n° 191, ne fut vendu que 4 fr. 2 sous, malgré sa description que voici :

« Un bouclier orné de gravures en mosaïque et rinceaux accompagnés de quatre cartels ronds, dont trois représentent chacun un guerrier debout. Le quatrième représente une chasse aux lions. L'intérieur de ce bouclier est rembourré et couvert de velours jaune piqué; son diamètre est de 22 pouces. »

1. « Une armure qui a appartenu à un personnage de très haute stature. Une ancienne tradition l'attribue à Roland, neveu de Charlemagne, tué à la bataille de Roncevaux en 778...... »

(Notice abrégée des collections dont se compose le Musée d'artillerie, imprimée vers 1828.)

2. « De 1791 à 1794 les ateliers nationaux purent à peine faire face au besoin des armées. Le système de réquisition mis en vigueur amena dans les arsenaux des armes de toute sorte : casques, armures, pièces quelconques, on enlevait tout. Bien des richesses disparurent alors, rejetées dans les fers de rebut et vendues à vil prix... »

3. Collection de M. Charles Vatel.

4. La publication du livre de J.-B.-L. Carré, composé en 1783, date seulement de la « 3me année de l'ère républicaine ».

vanité prétendant posséder le casque ou le bouclier de quelque héros fameux, de premières petites collections d'armes se forment successivement ; puis, en très peu d'années elles grandissent et se multiplient. C'est en raison des idées du moment que, vers 1830, époque où fleurit dans une sorte de renaissance le romantisme épris des *dagues de Tolède* et des coutumes du moyen âge, se prononce réellement à Paris et par imitation en province le goût archéologique ou décoratif pour les armes des anciens temps.

Le nombre des amateurs s'étant alors assez rapidement accru et par conséquent la valeur des belles ferrailles ayant pris de l'importance dans le commerce, un nommé Romagnesi se mit à fabriquer des trophées chevaleresques disposés sur planche découpée en écusson recouvert de velours, et composés d'épées, de masses d'armes, de haches, de dagues et de boucliers en carton plombaginé imitant d'ordinaire l'acier rouillé.

Ces grossiers trompe-l'œil indiquent bien que la mode, se prêtant alors aux vanités d'un luxe subalterne, le poussait à l'achat de ce qu'on appelait avec emphase une panoplie.

Dans l'arrangement de cette chose toute de parade, au carton succède bientôt la fonte de fer, puis se produisent les rondaches en tôle repoussée, fabriquées d'après les dessins de J. Feuchère par certains élèves de Vechte, ou par les émules de Terrasse ; alors s'établissent en Espagne et surtout en Italie des ateliers où travaillent à qui mieux mieux, pour toute l'Europe et aussi pour le nouveau monde, des Negroli et des André Ferrare de pacotille. De tels progrès nous indiquent l'émancipation encore en bas âge du goût pour les armes ; il se propagea depuis, en augmentant durant une vingtaine d'années.

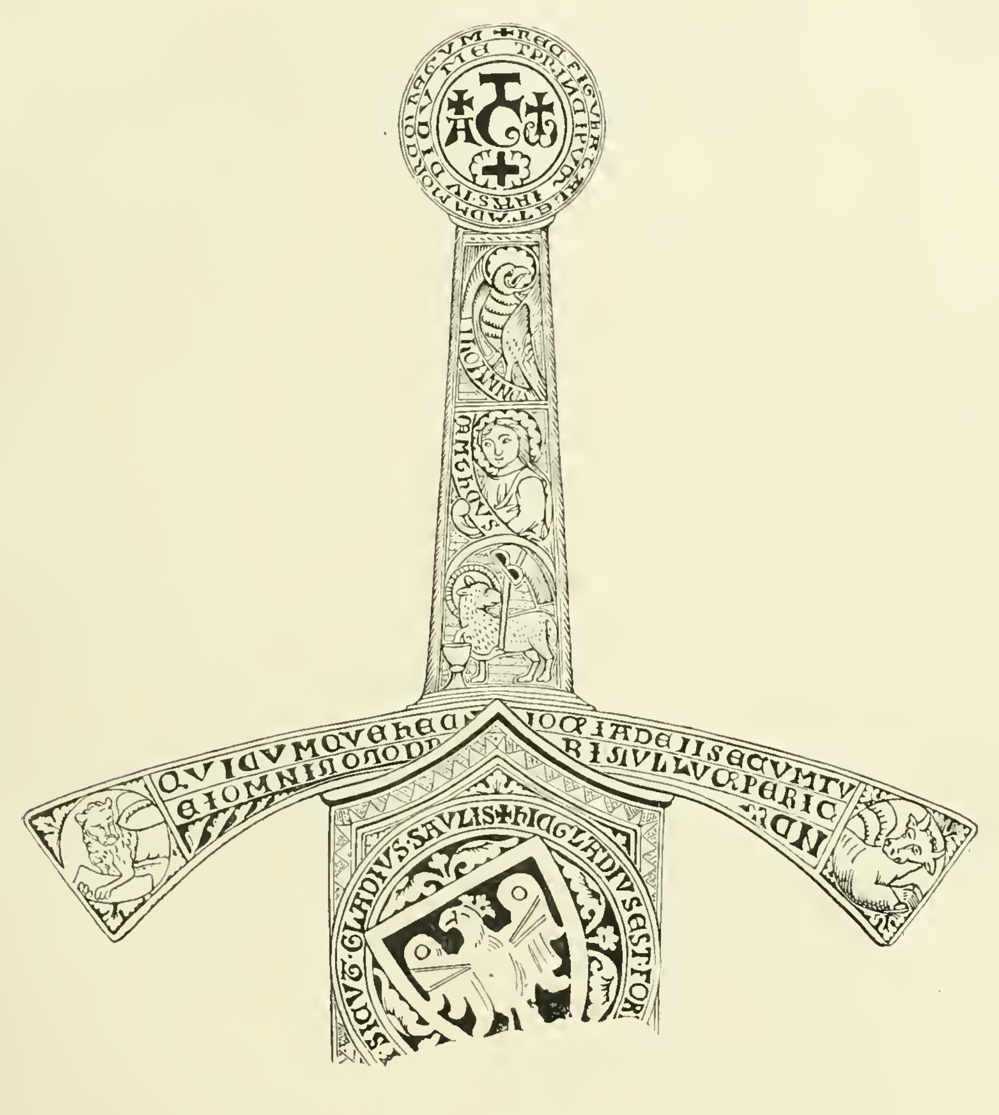
Chose étrange, ce temps où se répandirent en France les produits milanais du faussaire San-Ferico marque, malgré toutes ses tromperies, pour les acheteurs sagaces une période que l'on pourrait appeler l'âge d'or de la trouvaille en fait d'armes.

C'est le bon temps des vrais amateurs, où des fondés de pouvoirs venaient chercher à Paris de belles choses pour l'*Armeria* de Turin ou le Musée de Tsarskoé-Sélo à Saint-Pétersbourg.

C'est vers la fin de cette période mi-partie d'ignorance pédante et de savoir encore naïf, que naissent et miroitent tout à coup, avec les fortunes rapidement faites, les allures caractérisant le jourd'hui qui veut vite, coûte que coûte, satisfaire ses caprices.

Il y a dejà loin des temps où, à la salle de la rue des Jeûneurs, se

disputaient à petits prix et petit bruit, entre de vrais antiquaires, les armes qui se vendaient après le décès de quelqu'un d'eux. Les ventes à l'hôtel Drouot ont maintenant un tout autre caractère. Là, depuis



ÉPÉE DU XIIIe SIÈCLE.

(Collection de M. Basilewsky.)

quelques années, les amateurs peuvent être classés en deux catégories bien distinctes : ceux qui vendent et ceux qui achètent.

Chez ces derniers, la vanité, reine du monde moderne, joue le premier rôle; elle s'irrite et se révolte, surtout en public, devant une rivalité

quelconque. L'achat dans ces conditions est une sorte de duel, et les journaux, en nommant le vainqueur, proclament le triomphe de la folie. On a vu depuis quinze ans, à quel degré est parvenue cette passion du « il faut paraître »! ou du « je veux à tout prix ». Citons quelques exemples :

En 1870, un bouclier de la collection San-Donato atteint à sa vente le prix de 160,000 fr.; une armure, quelques années plus tard, fut payée 500,000 fr.[1]. Dernièrement, un cabasset quelque peu damasquiné, a été acheté 30,000 fr., et une épée, — nous l'indiquons comme un exemple maintenant exposé, — fut adjugée il y a trois ans, rue Drouot, au prix de 50,000 fr. Enfin on offre aux heureux possesseurs qui les conservent à l'étranger : 150,000 fr. d'une épée de César Borgia, à Rome; 130,000 fr. d'un glaive bénit appartenant à la famille des Bentivoglio, à Bologne, et 100,000 fr. d'une épée attribuée à Boabdil, roi de Grenade, arme appartenant de père en fils aux marquis de Villa-Seca.

Ces évaluations extravagantes ayant enfin, à Paris et par toute l'Europe, alléché les vieux antiquaires, qui avaient jadis, à des prix minimes, recueilli les plus remarquables œuvres d'armurerie de bon aloi, ils se décident peu à peu à s'en dessaisir. Ils réalisent ainsi de très forts bénéfices que viennent leur proposer, avec toutes sortes de ruses persuasives, des marchands entremetteurs de quelques riches financiers.

Maintenant ces chercheurs mercantiles, renonçant à se procurer de vraies vieilles armes, vendent, faute de mieux, en les garantissant sincères, même parfois sur facture, les œuvres maquillées de certains faussaires installés à Montmartre ou aux Batignolles?

Ceux-ci s'appliquent à imiter ou, ce qui est imprudent, à inventer, pour de somptueux ignorants, des masses d'armes décorées de ciselures ou damasquinées d'or, qui se vendent, à l'amiable, une vingtaine de mille francs.

1. Cette armure, que possédait de longue date lord Ashburnham et qui, pensons-nous, provient de l'ancienne collection Walpole, fut achetée vers 1860 par un antiquaire anglais qui la revendit 500,000 francs à sir Richard Wallace, complétant alors son cabinet d'armes, c'est-à-dire vers 1873.

Ce merveilleux spécimen de l'armurerie au XVIe siècle fut quelque peu atteint dans l'incendie, à Londres, du Pantechnikon, où il était provisoirement déposé.

Il appartient maintenant, moins ses brassards, à M. Spitzer, qui l'a exposé au Trocadéro dans une de ses vitrines.

2. Un bouclier en fer repoussé décoré de *damasquinures* d'or, copie faite par un Espagnol d'une rondache de l'Armeria Real de Madrid, a été payé, il y a quelques années, 25,000 francs par un gros bonnet des acheteurs modernes.

Ils composent aussi des dagues dites de Henri IV, avec une lame d'épée raccourcie, en lui ajustant une monture habilement ráfistolée, ou bien encore ils fabriquent des épées de haute date, car les gros amateurs, blasés maintenant sur le XVI[e] siècle, se mettent à affecter certaines préférences pour les œuvres guerrières des siècles précédents.

Nous donnerons une autre fois, sur ces occultes tripotages et tromperies, des détails certainement ignorés de l'ensemble de amateurs.

Revenons maintenant aux œuvres sincères des armuriers d'autrefois.



La première notable collection d'armes anciennes formée en France depuis le XVI[e] siècle par un simple amateur (nous ne parlerons pas ici des anciens cabinets d'armes étrangers) est celle du baron Percy, chirurgien en chef des armées françaises[1].

Cette collection, qu'il créa pendant les grandes guerres de l'Empire, fut, vers 1824, cédée en totalité par sa veuve à M. Durand, avant la mort duquel elle fut dispersée en vente publique (le 18 janvier 1830 et jours suivants). A dater de cette vente se révèlent quelques nouveaux amateurs et commencent à se produire de nombreux cabinets d'armes dont nous citerons ici les principaux.

Ce sont, à peu près dans l'ordre de leur dispersion, ceux de M. Auguste, du duc d'Istrie, de M. Fiérard, du docteur Hébray, de MM. Mention et Wagner, Lesueur, Baron, Sommesson, Debruge-Duménil, Jrisson, du maréchal Oudinot, de MM. Berthon, Humann, Courtier, Rattier, de Rosière, et enfin ceux du vicomte de Courval, du prince Soltykoff (réforme) et la vente San-Donato. Ces dispersions tournèrent peu à peu au profit des nouveaux grands amateurs.

La galerie d'armes de Napoléon III (dite de Pierrefonds) motiva à elle seule un suprême coup de filet, qui par son résultat rappelle la pêche

1. *Catalogue des armures et armes diverses composant la collection formée originairement par M. le baron Percy et complété par M. Durand.*

« Cette collection consiste en huit belles armures complètes, vingt-cinq boucliers et autant de casques variés, cinquante fusils, vingt paires de pistolets, soixante épées, glaives, sabres divers, soixante-quinze poignards de différentes époques, vingt-cinq drapeaux ou guidons étrangers, enfin un grand nombre de lances, de hallebardes, de pertuisanes, de haches, de masses et marteaux d'armes, armes de trait et accessoires, etc. »

miraculeuse. Là furent englobées plusieurs collections importantes, comme on le verra plus loin.

C'est sous l'impulsion de la mode déterminée par ces achats souverains qu'ont été formées, en même temps qu'eux et surtout quand ils se furent ralentis, les collections définitives dont nous allons citer bientôt les pièces les plus remarquables.

Ces collections particulières actuelles sont, en grande partie, composées : 1° des armes achetées en France à des amateurs récalcitrants, séduits enfin par de fortes sommes; 2° à des achats faits à l'étranger par les marchands, de plus en plus âpres au gain, qui depuis 1860 ne cessent de fureter par toute l'Europe.

Une fois les énormes prix de la salle Drouot connus chez nos voisins, ceux-ci, quoique bien plus conservateurs que nous, se résignèrent peu à peu à se dessaisir, en faveur de Paris, des armes qui y sont tant recherchées et payées si cher. C'est surtout à cause du prestige des bonnes affaires que furent formées, en moins de vingt ans, les derniers grands cabinets d'armes.

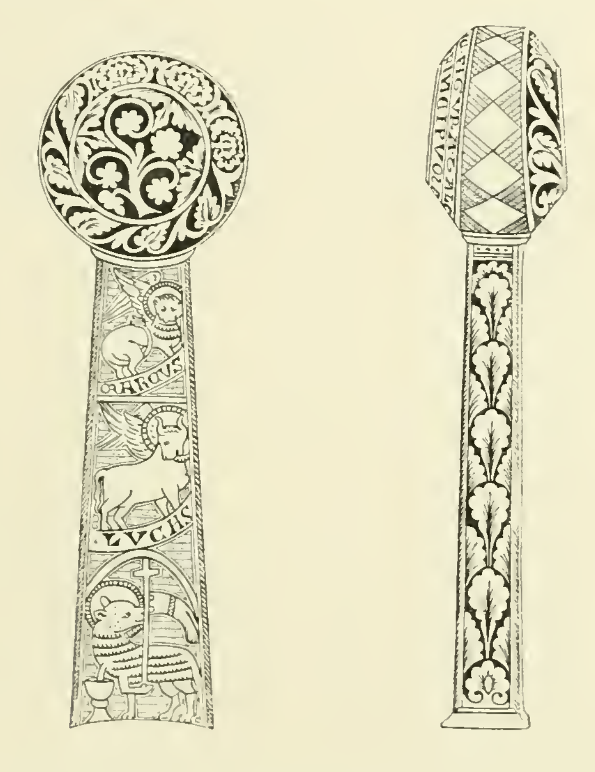
En terminant cette sorte d'introduction, nous répéterons ce que nous avons déjà dit : Il n'y a plus maintenant en France, excepté ceux que nous allons citer, de vrais collectionneurs d'armes, et il ne pourra plus y en avoir, par cette simple raison qu'il n'y a plus et qu'il n'y aura plus dans l'avenir d'armes à acheter.

Presque toutes celles qui, comme mérite, dépassent l'ordinaire dans le genre luxueux de la primitive panoplie, — quelques milliers de pièces admirables, — appartiennent aujourd'hui à des collections devenues héréditaires et pour ainsi dire incessibles; telles sont celle de l'empereur Napoléon III, celle de sir Richard Wallace et celles des barons de Rothschild. Les grandes réunions et les groupes partiels représentent la fleur des précédentes petites collections depuis longtemps dispersées. La galerie de Pierrefonds absorba à elle seule le cabinet d'armes du prince Stolykoff (313 pièces), auxquelles vinrent se joindre successivement les armes cédées à l'empereur, soit par le comte d'Armaillé, soit par le comte de Belleval, ou bien achetées déjà pour les Tuileries à la vente Berthon, en 1860.

De pareilles absorptions furent renouvelées encore depuis par le comte de Nieuwerkerke, et, à trois reprises différentes, par M. Spitzer. Ajoutons que l'armeria de sir Richard Wallace, qu'il fut forcé d'envoyer en Angleterre à cause des menaces de la Commune, a absorbé en moins

de cinq ans l'importante collection du comte de Nieuwerkerke, celle de M. Juste, la majeure partie de celle du docteur Meyrick, achetée d'abord par M. Spitzer, qui céda en même temps à sir Richard Wallace une première collection qu'il avait précédemment formée.

Il faut donc, devant de telles razzias, renoncer à l'idée de retrouver jamais une pareille réunion d'armes; c'est ce dont les amateurs français paraissent se consoler bien trop facilement, selon nous.



FRAGMENTS DE L'ÉPÉE REPRODUITE A LA PAGE 343.

(Collection de M. Basilewsky.)

Quoi qu'il en soit, il est à remarquer, pour justifier avant tout notre assertion, que les heureux possesseurs des grandes collections et des pièces d'armes précieuses que nous allons citer sont de nationalité étrangère :

M. Spitzer est Autrichien, M. Riggs est Américain, le prince Czartorysky est Polonais, M. Basilewsky est Russe; je pourrais citer aussi, quoiqu'il n'ait rien exposé, M. Ressman, amateur italien habitant Paris, qui depuis quelques années accapare de belles armes.

Tel est à peu près le résumé de l'histoire moderne des collections d'armes en France.

Avant de parler des œuvres d'armurerie envoyées par quelques Musées de provinces ou de l'étranger, il s'agit d'énumérer, dans l'ordre que leur assigne leur importance relative, les collections et les groupes d'armes prêtés par différents amateurs.

Les cabinets d'armes sont : celui de M. Spitzer, celui de M. Riggs, et la collection des armes polonaises du prince Ladislas Czartorysky et du comte Dzialynsky.



L'ensemble exposé par M. Spitzer ne représente qu'une partie de son actuelle collection.

Cette réunion partielle, qui occupe à elle seule une des grandes salles du Trocadéro, se compose d'une précieuse série d'armures de guerre, de joute ou de parement, harnais *au clair* ou dorés, puis d'armes blanches ou d'armes à feu d'une beauté merveilleuse.

Chacune d'elles représente en chaque genre un type parfait, depuis le glaive à croix rigide et la fine rapière dont les gardes en profonde coquille sont ouvrées à jour comme dentelle, jusqu'aux mousquets magnifiques contrastant par leur hauteur avec les élégantes arquebuses de chasse et les pistolets d'Italie ou d'Allemagne.

Sur la plupart de ces armes, dans une profusion de détails charmants et délicats, expression des siècles préférés, — ceux de la vraie Renaissance qui commence vers 1400 et finit avec Michel-Ange, — s'épanouissent toutes les fantaisies, toutes les élégances exquises, nées de l'imagination si fertile des grands artisans et des artistes de Florence ou de Nuremberg. Ici ce sont des entrelacs de feuillages, de fines arabesques damasquinées d'or à l'orientale ou incrustées de *tauchie* d'ivoire à l'allemande.

Là se dessinent ou se détachent en demi-relief de délicates ciselures représentant des figurines, *des têtes sèches,* des rinceaux à l'antique, des festons de lauriers encadrant avec coquetterie personnages fabuleux, emblèmes mythologiques, allégories, trophées de guerre et scènes de vénerie; quelquefois ce sont des nymphes maniérées qui se jouent avec des faunes ou des satyres, tandis que, dans les rinceaux, rient jusqu'aux oreilles des mascarons de mine grotesque.

Ces nombreux chefs-d'œuvre, réunis enfin après avoir échappé durant tant d'années aux menaces de destruction, proviennent en grande partie de l'ancienne collection de M. Carrand, qui l'avait commencée jadis en même temps qu'il formait celle du prince Soltykoff.

A cet ensemble déjà considérable sont venues se joindre d'autres pièces des plus précieuses, que M. Spitzer, depuis dix ans, a pu obtenir par intermédiaire en Angleterre, en Allemagne et en Italie.

Certains de ces admirables spécimens mériteraient que Ronsard les eût décrits, comme il fit de la rondache du duc de Guise en ces vers que nous citons :

> Deux couleuvres d'acier dos à dos tortillées
> Traînant dedans le fer leurs traces escaillées
> Couroient le long du bord...
> Du milieu de l'escu Gorgone s'eslevoit,
> Borgnoyant renfrogné, qui trois testes avoit.
> . . . .



La collection de M. Riggs, qui malheureusement fait bien trop fourbir les vieilles armes qu'il possède, offre dans son arrangement tous les mérites du goût. Elle occupe, elle aussi, une salle entière, et là brillent certaines pièces du plus grand intérêt par leurs dates et leur pureté de forme. Nous aurons plus tard à les désigner et à les décrire. Elles proviennent en général des achats faits à l'étranger par M. Riggs qui, depuis longtemps déjà, s'occupe de les rechercher dans ses voyages.

Quelques-unes lui viennent de l'ancienne et célèbre collection Meyrick. Elle fut en grande partie, nous l'avons déjà dit, achetée depuis quelques années pour l'admirable armeria de sir Richard Wallace, à Hertford-House.



Après la salle réservée à M. Riggs, se trouve la collection composée de harnais militaires réunis par les princes Czartorysky et le

comte Dzialynsky. Elle présente un très bel et très curieux ensemble d'armes polonaises datant du XVIe et du XVIIe siècle.

Voilà pour les vraies collections. Ensuite se produisent à l'état de groupes seulement, les armes exposées par M. Basilewsky et par le baron Adolphe de Rothschild, puis viennent les curieuses armes de M. Gay, celles de bronze de M. Odiot, les épées de M. Dupasquier et celles de basse époque de M. Henri.

Enfin, en terminant par les Musées, on voit, pour celui de Saint-Omer, un très remarquable groupe d'épées des XIIIe et XIVe siècles. Elles rappellent la précieuse série exposée en 1867 par M. Benjamin Fillon. Le Musée de Lyon a envoyé une garniture de selle et un chanfrein d'un admirable travail.

Hélas! il n'y a de l'*Armeria Real* de Madrid, au Trocadéro, que quelques beaux spécimens, en bien trop petit nombre; il faut s'en étonner.

On se demande comment il se fait que l'Espagne, qui possède tant de trésors, depuis l'épée gothique dite de Roland et le glaive du roi Saint-Ferdinand jusqu'aux impériales armures ciselées par Colman, ne nous ait envoyé que si peu d'objets.

II

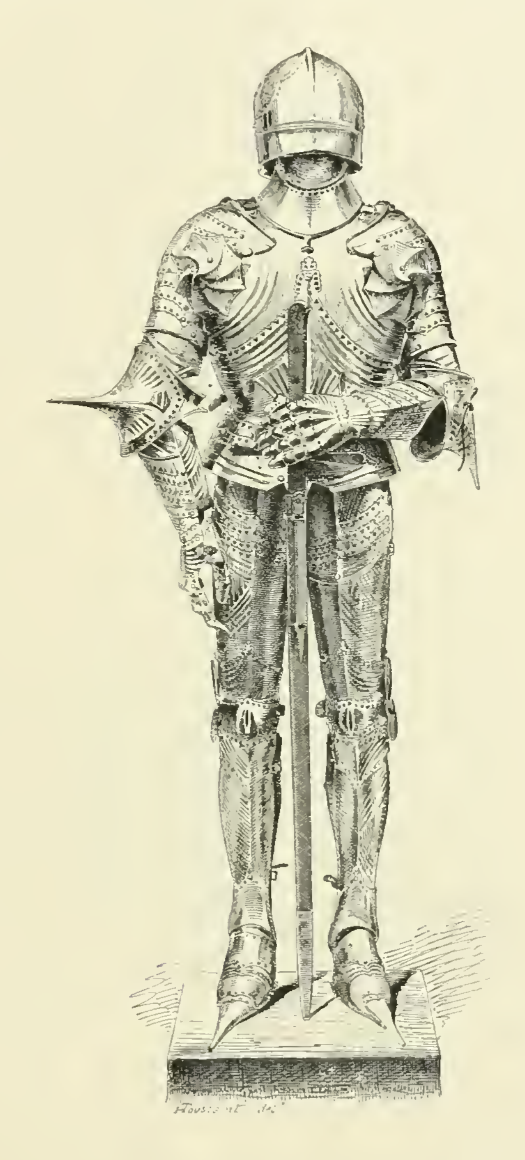
En suivant l'ordre indiqué précédemment, c'est, selon droit d'importance, par la collection de M. Spitzer qu'il faut commencer l'énumération des plus remarquables pièces d'armes exposées au Trocadéro.

Chacun des admirables spécimens qui composent cette principale collection mériterait une étude spéciale; mais, en raison des limites assignées nécessairement à cette notice, les descriptions y seront très sommaires, bien malgré nous.

M. Spitzer a disposé en très belle ordonnance, salle IX, dans douze des dix-neuf vitrines que cette salle occupe, les quatre cents pièces d'armes qu'il a prêtées de sa collection. Cet ensemble partiel présente d'abord treize armures des plus remarquables : ce sont des harnais blancs ou dorés, de guerre, de joute ou de *parement*.

Le plus précieux de tous date du XVe siècle. Il est en acier au clair

de la façon de Nuremberg, et chacune de ses parties, salade, placard ou plastron, jambières, garde-bras à longue pointe et gantelets, sont relevées de fines cannelures et bordées d'un dentelé ouvré en forme de trèfle.



ARMURE EN ACIER DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. Spitzer.)

Cette élégante armure, que représente le dessin ci-dessus, n'a, dans les Musées, qu'une seule rivale, celle qui, à Vienne, dans la célèbre collection d'Ambras, est désignée comme ayant appartenu à l'empereur

Maximilien Ier (1470-1494). Celle de Paris est peut-être plus belle.

Après cette merveille de l'art des impériales *platner,* dont certains furent anoblis pour leurs talents, il faut signaler, dans la vitrine placée (même salle) devant la porte d'entrée, une splendide demi-armure de parement du XVIe siècle ; elle se compose d'un casque ou armet, que nous donnons dans l'une des deux gravures hors texte qui accompagnent cet article ; d'un corselet, de larges faltes ou tassettes et de gantelets. Ces différentes parties sont décorées de sujets de batailles et de trophées de guerre repoussés en ferme relief et très habilement ciselés par quelque maître florentin. Cette œuvre précieuse fut, nous l'avons déjà dit, payée en Angleterre 20,000 livres sterling (500,000 francs); puis, après l'incendie du Pantechnikon, à Londres, où elle fut très menacée, elle passa dans la collection de M. Spitzer, où nous la voyons figurer maintenant.

Dans l'étroite vitrine qui fait face à la porte de sortie de cette même salle, rayonne, dans toute sa perfection d'ensemble, au-dessus de certaine dague à monture émaillée, une rondache dont on peut juger du bel aspect par notre planche, où elle est gravée au-dessous du casque déjà désigné. Elle a été rapportée d'Allemagne par M. Spitzer, et maintenant elle représente dans sa collection la pièce capitale d'une série de six autres magnifiques rondaches, disposées dans les larges vitrines latérales qui occupent les parois de cette salle étincelante.

Il faut citer aussi les vrais bijoux que reproduit notre seconde planche, c'est-à-dire un admirable marteau d'armes, de forme vénitienne et une masse d'armes d'un travail des plus parfaits, dont la hampe porte la devise de Henri II : *Donec totum impleat orbem,* avec cette signature : *Salvador me fizo.* A côté de cette arme royale, sont placés deux fers de pertuisanes, magnifiquement décorés de ciselures et d'or. L'un des deux, du XVIIe siècle, porte l'écusson de France et de Navarre.

Au-dessus de ce groupe, d'un mérite tout à fait exceptionnel, est posé un très élégant casque du XVIe siècle (forme bourguignote), dont les faces latérales sont décorées de sujets de guerre repoussés et délicament ciselés sur fer en couleur grise.

Comme il est impossible, nous le répétons, de décrire une à une toutes les belles choses que renferme, en fait d'armes, cette salle IX, il faut se borner maintenant à indiquer seulement les différents genres de *bâtons de guerre* qui s'y trouvent représentés par types privilégiés. Ici,

ce sont des épées dont certaines datent du XIVe et du XVe siècle, telles que celle dont la monture de cuivre forme une sorte de grande fleur de lis. Plus loin, ce sont des dagues finement ciselées, dont quelques-unes forment *armes doubles* avec des épées.



PULVÉRIN EN FER CISELÉ (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. Spitzer.)

Au centre de la salle sont les arquebuses les plus belles qui se puissent voir, même dans les Musées de Vienne ou de Dresde.

Rien ne peut décrire la finesse du travail qui décore leur fût de bois incrusté, ni des délicates ciselures dont leurs serpentins, leur garniture de rouet, leur canon et leur monture sont littéralement surchargés.

Si l'on quitte ces vitrines centrales, on trouve, placés çà et là, quelques beaux casques représentant chacun un type de ces genres par-

ticuliers : barbute, bacinet, bicoquet, salade, armet, bourguignote, morion et cabasset.

Puis ce sont les pièces de renfort d'armures, placards, bavières et grandes buffes ; les chanfreins de parement, les étriers, les éperons, les targes de tournois ou les rondelles de duel, et enfin les armes d'hast, *glefen, roncole, spiedi,* pertuisanes, corsecques et hallebardes, qui, avec les arbalètes, terminent la série des armes de *longue main.* A la page précédente et à la page 355 sont représentés deux des beaux *pulvérins* qui complètent, comme accessoires, les séries d'arquebuses. Tels sont, en résumé, la fleur et l'ensemble des œuvres d'armurerie exposées par M. Spitzer.



Les pièces qui, dans la collection de M. Riggs, doivent être considérées comme principales, sont deux brigandines du xvᵉ siècle (armures légères formées de petites lames d'acier recouvertes d'étoffe). L'une de ces brigandines est garnie de velours vert ; c'est la plus complète des deux. Ce qui est d'une extrême rareté, ses manches ou brassards lui sont, depuis quatre cents ans, restés fidèles comme par miracle. Je doute qu'il en subsiste un second exemple.

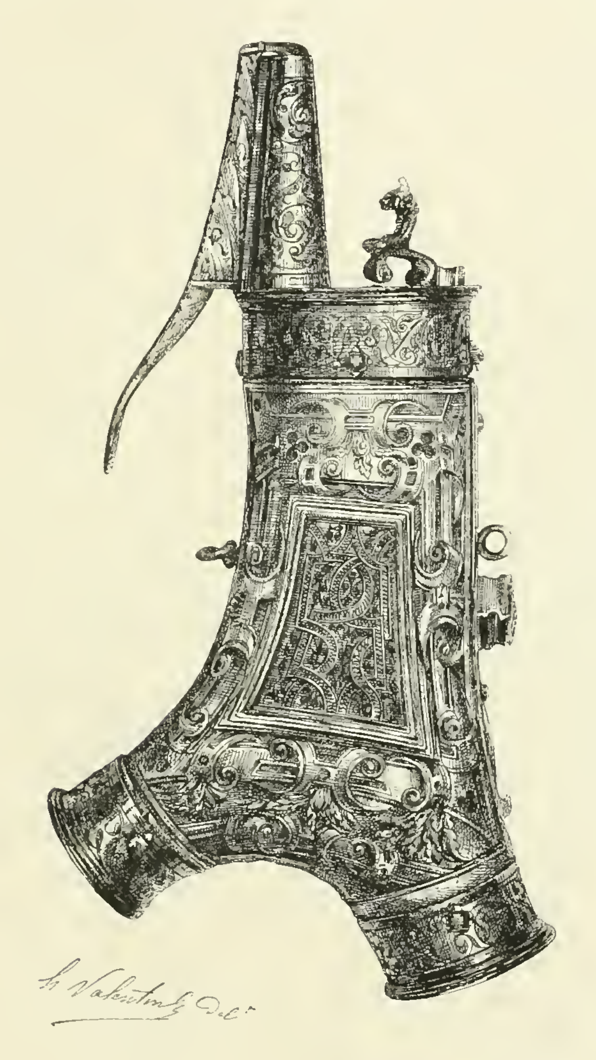
L'autre brigandine, également très curieuse, mais sans ses brassards, est revêtue de ce beau velours rouge de Gênes qui dénote, rien que par sa trame et sa chaude couleur, l'ancienneté de ce harnais, qui est, comme le précédent, finement clouté de rivets à tête dorée. On voit dans certaine chronique pisane que le velours rouge était, au moyen âge, l'étoffe de couleur qu'adoptaient, dans leur revêtement militaire, les capitaines et condottieri italiens.

Dans les vitrines horizontales de M. Riggs, il faut désigner encore d'autres belles armes, dont les plus remarquables sont surtout deux épées du commencement du xvᵉ siècle. Elles sont d'une élégance de forme irréprochable et proviennent toutes deux de l'ancienne collection de sir Samuel Meyrick, à Goodrick-Court (près de Londres). On peut les voir décrites et représentées sous les nᵒˢ 3 et 4, dans le livre publié sur l'ancien équipement militaire par leur ancien possesseur.

Après ces pièces tout à fait remarquables figurent deux autres épées à tranchant et à pointe émoussés, sorte de fleurets d'espadons « fechtdegen ». C'est avec ces *bâtons d'armes,* — ainsi disait-on du temps de

leur usage, — que, comme étude du jeu de l'épée, s'escrimaient sous les treilles, au son des fifres et des tambours, les lourdauds Allemands des guerres de la Réforme.

Le graveur Jost Amman a représenté de ces scènes spadassines. Il



PULVÉRIN EN IVOIRE; MONTURE EN CUIVRE DORÉ (XVI[e] SIÈCLE).

(Collection de M. Spitzer.)

dessina entre autres une centaine de planches pour le livre d'escrime de Joachim Meyer, publié à Strasbourg en 1570. L'on peut voir par ses dessins comment se maniaient alors, dans les salles d'armes, les épées *mousses* que nous signalons comme objets absolument rares aujourd'hui, surtout à l'état double de jeu de fleuret.

Après ces belles et curieuses pièces, nous ne ferons plus que citer une très remarquable réunion de casques de toutes formes et catégories, deux très fines arquebuses, quelques charmantes épées du xvie siècle, quatre belles muserolles et une bien curieuse série d'anciens mors de chevaux de guerre. Les uns sont très remarquables par leur forme toute primitive ; les autres, par la disposition variée de leur liberté de langue et de leurs branches. Il y en avait au xvie siècle de bien des façons, tels que, par exemple, à la française, à a bâtarde, à la tudesque et à la turquesque.

Il faudrait, pour décrire tout cela, disposer d'un espace qui nous manquerait ici, et nous ne pouvons, nous le répétons encore, qu'indiquer la fleur des plus beaux objets en fait d'armes : ce qui devrait s'appeler le dessus du panier.

Avec ceux-ci, se remarque (même salle), dans la vitrine 7, une dague d'une forme exquise, toute damasquinée d'or, — monture et garniture de fourreau. — Elle appartient au vicomte de Lamotte.

Parmi les armes polonaises exposées par le prince Ladislas Czartorysky et par le comte Dzialynsky, dans les vitrines horizontales et contre les parois de la salle XI, on doit remarquer plusieurs sabres précieux de forme moscovite, dont un à lame dorée et ornée de légendes, a pour monture une poignée de jaspe.

Dans les autres vitrines disposées en carré, sont placées des masses d'armes à l'orientale, des bâtons de commandement, des ceinturons et autres somptueux objets militaires, parmi lesquels sont couchées deux belles épées de chef de troupes moscovites du xviie siècle, dont le fourreau et la monture de poignée sont parsemés d'un grand nombre de turquoises.

Contre le mur des deux parties latérales de la galerie, sont rangés douze curieux corps de cuirasse avec brassards et cabassets, harnais de cavaliers polonais au xviie siècle. Leurs casques à la moscovite, c'est-à-dire de forme quelque peu asiatique, sont à garde-nuque et à jugulaires ajourées en cœur sur chaque oreille ; ils présentent de face une très large flèche plate et tombant devant le visage.

Trois de ces armures sont formées d'écailles et quatre autres sont garnies entre les épaules d'une haute tige de fer remontant droite en façon de queue d'écureuil. Dans toute sa hauteur sont fixées des plumes fermes simulant une sorte d'aile ouverte. Cette aile devait, en s'agitant par le vent durant les évolutions de cavalerie, produire un effet très étrange,



Dujardin. sc.

MASSE ET MARTEAU D'ARMES, PERTUISANES

(Collection Spitzer)



destiné sans doute à intimider l'ennemi. On voit cet ajustement, quelque peu sauvage, représenté dans les gravures de La Belle.

Après ces raretés luxueuses et historiques, il reste à signaler deux très beaux casques polonais à garde-nuque, oreillettes et flèche nasale, dont les timbres, semés de quelques pierres de couleur, sont dorés presque en totalité.



M. Basilewsky, un des gros bonnets de l'Exposition, lui a prêté, en fait d'armes, quelques pièces très remarquables, entre autres une magnifique targe italienne, sur laquelle se modèle presque en ronde bosse un Saint George à cheval combattant le dragon.

Nous reproduisons cette belle targe, qui appartenait très anciennement à la famille Contarini de Venise. M. Basilewsky l'a payée 25,000 fr., dit-on, en 1875.

Dans la même vitrine, figure une merveilleuse épée du XIII[e] siècle. Elle faisait partie, en 1870, de la collection du comte Demidoff à San-Donato. Nous en donnons la reproduction pages 343 et 347.

Plusieurs notices explicatives ont été écrites au sujet de ce glaive chevaleresque : l'une par M. Sébastien Ciampi, à Varsovie; une autre par M. Fortia d'Urban; M. de Labanoff s'est occupé aussi de recherches sur cette arme[1]. Enfin M. J. Tastu, après avoir lu et restauré les légendes niellées que présente la poignée, légendes dont il réfute la traduction faite par M. Ciampi, a rédigé pour le comte Demidoff un travail manuscrit qui tend à prouver que l'épée dont il s'agit provient du grand maître de l'ordre des chevaliers teutoniques, Herman de Salva (1210-1239).

Quoi qu'il en soit, elle présente le plus grand intérêt par sa grande beauté artistique, et par les inscriptions en lettres moitié latines, moitié gothiques, qui sont disposées sur sa monture d'argent plaquée d'or et rehaussées de parties émaillées.

1. « Il y a erreur, dit M. de Labanoff, dans la description imprimée de M. Ciampi sur la manière dont cette arme précieuse est parvenue entre nos mains. Probablement le comte Vincent Krasinski, qui lui en avait communiqué le dessin, ne s'était pas bien rappelé les détails que je lui avais donnés à ce sujet. Il est positif que je lui ai certifié alors (en 1818) que ce glaive avait été trouvé dans une forteresse turque prise en 1810; mais je n'ai pas dit que c'était par moi, car je venais d'en faire l'acquisition en 1817 à Moscou, pour 4,000 roubles, d'un Arménien. Mais celui-ci n'était que le prête-nom d'un personnage employé pendant la campagne de Turquie en 1810 et 1811, et que je connaissais de vue. » (Relation autographe de M. Labanoff.)

Sur les *helz* ou branches de croix, à extrémités méplates, on lit, en suivant l'opinion et le déchiffrement de M. J. Tastu, d'un côté : « Quiconque ces ✠ noms de Dieu avec soi porterait, nul péril à lui point ne nuira. » De l'autre côté : « Cette figure vaut pour l'amour des rois et des princes les colères des juges. »

Auprès de ce glaive précieux est suspendue une épée allemande (1501-1510). Elle provient de l'ancienne collection de sir Samuel Meyrick à Goodrick-Court, où, pour la gravure de la lame, elle était citée comme œuvre d'Albert Dürer. La monture est remarquable, surtout en ceci que le pommeau — façon de Nuremberg — est en cuivre doré, tandis que les branches de garde sont d'acier. Nous connaissons un grand nombre d'autres exemples très anciens de l'association de ces deux métaux dans la monture des épées. C'est ce que les amateurs, il y a dix ans, ne voulaient pas admettre encore.

Au-dessous et au-dessus de cette épée et d'une rondache des plus somptueuses, sont placées deux montures de dague du XIIIe siècle et deux casques des plus remarquables; l'un est une salade allemande à vue coupée (du commencement du XVe siècle). Elle provient de l'arsenal de Saint-Irénée, à Constantinople; l'autre, en forme de bourguignote, représente une tête dont la place du visage reste libre et dont le crâne, garni de cheveux taillés court à l'antique, est ceint d'une couronne quernée (couronne de chêne), « faicte d'or, et de là vient la façon que, quand le Sénat et le peuple de Rome vouloyent honorer leurs bons ou même leurs mauvais empereurs, ils les figuroient ayant sur la tête la couronne de chesne ». (Guillaume Du Choul, 1581.)

Ce casque, ayant donc une mine tout impériale, a été rapporté d'Espagne et figura dans la vente de ce cher et regretté Fortuny, où il fut adjugé au prix de 10,000 francs.

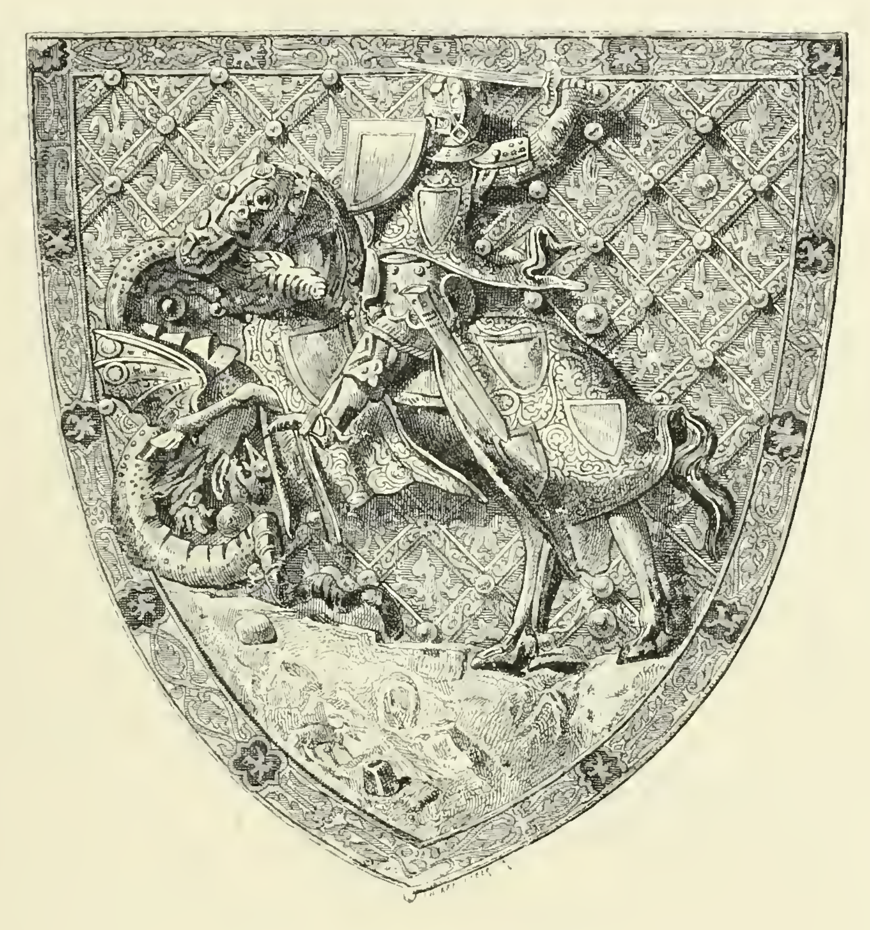
Il faut citer aussi une très élégante rapière avec « le poignard de même ». Ils ont jadis appartenu au Musée de Dresde et depuis aux collections de MM. Debruge et de Saint-Seine. A la vente de ce dernier, ces deux charmantes pièces formant *armes doubles* furent adjugées au prix de 16,600 francs.



Dans les vitrines de M. le baron Adolphe de Rothschild, salle VII, nous signalerons d'abord, comme exemple des gros prix d'aujourd'hui,

une épée ou mieux une sorte de sabre dont la lame droite est, vers le talon, compliquée d'un pistolet.

Cette arme, portant une monture de cuivre ciselé composée seulement d'une branche de croix, d'une poignée décorée de rinceaux et de trophées, et d'un pommeau en tête de lion, a été payée, hôtel Drouot, en



TARGE ITALIENNE (XVe SIÈCLE).

(Collection de M. Basilewsky.)

mars 1875, à la vente de feu M. Séchan, 52,500, francs, y compris les frais. Nous avons déjà cité cette épée; M. Séchan l'avait achetée, il y a environ quinze ans, à Constantinople, pour une dizaine de louis, disait-il.

Dans la même vitrine sont disposées en diagonales deux très belles rapières; l'une, de travail allemand, est tout à fait, par son mérite, la sœur d'une des plus belles épées du Musée de Dresde, celle qui figure au

centre du groupe 25; l'autre, d'origine peut-être italienne, mais de monture à l'espagnole, est également très belle. Sur sa coquille hémisphérique d'acier finement repoussé et jadis doré, sont représentés, ainsi que sur le pommeau, divers combats de cavaliers.

Plus loin, dans la vitrine 16 de cette même salle, sont renfermées deux admirables arquebuses et une bien jolie dague à l'allemande, dont toutes les parties, poignée, monture de coutelets et fourreau, sont décorées de délicates arabesques d'or damasquinées.



M. Sommier a exposé dans une vitrine horizontale (même salle) une rapière, une arquebuse et une masse d'armes. L'épée, qui date de 1625 environ, est une des plus élégantes qui se puissent voir dans ce genre de gardes, encore de mode vers la fin du XVIIe siècle. Ces gardes d'acier bruni sont en partie relevées de plaqué d'argent doré par places. Dans l'ornementation qui les décore se répètent, au milieu de festons de fleurs et de trophées, les armes couronnées de la famille Albani, à laquelle appartenait le pape Clément XI.

Cette admirable rapière, achetée en Italie vers 1834, par le vicomte de Courval, qui la paya 700 francs, appartenait alors à un avocat de Rome, qui possédait en même temps la merveilleuse épée émaillée qui passa successivement des anciennes collections Debruge, et Soltikoff, dans celle de l'empereur Napoléon III.

Sa rivale, que nous décrivons, fut adjugée à la vente de la collection du vicomte de Courval, sur l'enchère de 3,750 francs à M. Beurdeley, qui l'acheta pour M. de Saint-Seine, après la mort duquel M. Sommier l'a payée salle Drouot, 34,500 francs plus les frais.

L'arquebuse placée dans la même vitrine provient, comme la rapière en question, de la vente Saint-Seine (avril 1875); elle y fut payée 19,500 francs sans les frais. Après avoir appartenu à M. Baron et ensuite à M. Sommesson, elle avait été, en 1848, à la salle des Jeûneurs, adjugée à M. de Saint-Seine au prix de 1,450 francs.

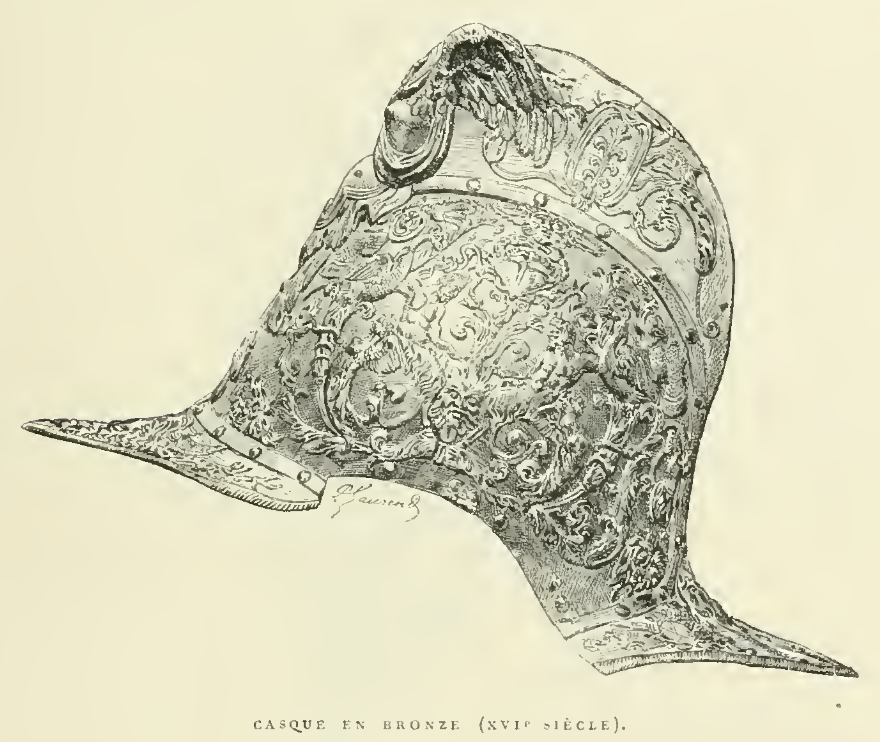
Elle est, dans le catalogue de la vente Sommesson, décrite comme il suit sous le n° 205 : « Très belle arquebuse à rouet et à joue, de travail français; le canon et la platine sont couverts d'arabesques en ciselure brune sur fonds incrustés d'or; le fût est richement incrusté d'ivoire.

« Conservation parfaite. — Elle provient de la collection de M. Baron.

« Une belle fourchette de travail identique, et contenant une épée à l'intérieur, accompagne cette arquebuse. Ces deux pièces se vendront séparément. »



Au milieu des précieux objets exposés par le baron Charles Davillier, est suspendue une magnifique rondache du XVI[e] siècle, en fer repoussé,



CASQUE EN BRONZE (XVI[e] SIÈCLE).

(Collection de M. Odiot.)

rehaussée de damasquinure d'or; c'est la seule rondache damasquinée qui soit à l'Exposition. Le sujet central qui la décore représente, en ferme saillie, un personnage cuirassé assis dans une forêt et tenant un épieu. Vers lui semble accourir une femme vêtue à l'antique, tandis que l'Amour décoche une flèche au guerrier.

Dans la salle IV se trouve la curieuse collection de M. Victor Gay. Elle se compose de quelques très intéressants spécimens d'épées des hautes époques et d'un très grand nombre de pièces de monture de

dagues et de couteaux militaires des plus anciens temps. Une série de ces très rares dagues des XIIIe, XIVe et XVe siècles, bien entières et de bonne conservation, domine tout cet ensemble par son mérite archéologique.



La vitrine du capitaine Dupasquier contient un assez grand nombre de pièces d'armes d'un choix très heureux des XVIe et XVIIe siècles, entre autres trois belles rapières et surtout de très jolis pendants d'épée; ils sont de velours vert garni de liserés de passement, de bouclons et de bossettes de cuivre doré.

M. Maillet du Boullay, dans la grande vitrine où sont disposés quelques objets de sa belle collection, a exposé deux très élégantes rapières; l'une surtout, dont les gardes d'acier finement ciselées sont ornées de trophées dorés, est une pièce de premier ordre.

Dans la partie basse de la vitrine de M. Odiot sont placés deux épées décorées : l'une de *tauchie* d'argent, l'autre d'appliques dorées, un devant de cuirasse ou corselet, et un casque forme bourguignote en bronze repoussé, œuvre très remarquable du XVIe siècle (première moitié).

La gravure que nous donnons page 361 peut, bien mieux qu'une description, donner une idée de l'ornementation de ce beau casque.



En terminant par les quelques pièces d'armes qu'ont prêtées les Musées de province et les amateurs s'occupant spécialement de l'âge du bronze, nous avons à citer les armes antiques que renferme une des vitrines de la salle I.

Ce sont des casques précieux par la pureté de leur forme, et de très belles épées, en façon de feuilles de glaïeul, exposés soit par les Musées de Saint-Germain, de Falaise et de Rouen, soit par M. Julien Gréau, le baron de Vauquelin, M. J. Desnoyer, M. Mowat, M. Castellani et M. du Burguet, qui possède une des plus élégantes épées de cette précieuse série.

Plus loin, dans l'espace que divise le grand escalier, se trouvent les six pièces de harnais d'un gladiateur qui furent achetées pour les Tui-

leries à la vente Pourtalès. Ces pièces, en bronze repoussé, sont un casque de la plus grande beauté, deux brassards, des grèves et une sorte de targe d'épaule présentant en saillie des figures et des ornements.



ARMURE COMPOSÉE DE PIÈCES RAPPORTÉES.

(Envoi de l'Armeria Real de Madrid.)

Ces armes furent, en 1802, envoyées comme présent par le roi de Naples au premier Consul.

Dans la salle IV est placée une merveille archéologique appartenant au Musée de Troyes, sous cette dénomination : « Armes attribuées à Théodoric ».

Un travail très savant, orné de belles planches représentant ces deux précieuses épées, trouvées à Pouan en 1840, a été publié par M. Peigné-Delacour, sous ce titre : *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451* (Paris, 1860). Quoi qu'il en soit de l'origine de ces armes, rivales de l'épée de Childéric conservée au cabinet des Médailles (Bibliothèque nationale), elles représentent, par leur ancienneté, leur belle forme et leur somptuosité d'aspect, ce que l'Europe possède de plus précieux en ce genre.

Également dans la salle IV, où figure une bien curieuse lame de branc d'une grande pesanteur et ancienneté (collection de M. Longpérier), sont disposées par groupes quelques rarissimes épées du XIIIe et du XIVe siècle; elles appartiennent au Musée de Saint-Omer, et sont par le beau caractère de leur forme et aussi à cause de curieux poinçons et inscriptions que présentent leurs lames, tout à fait de vrais trésors. Elles rappellent, nous l'avons déjà dit, la série d'épées trouvée au Gué de Véluire et à Lille-d'Elle (Vendée) qui furent envoyées par M. Benjamin Fillon à l'Exposition universelle de 1867.

Le Musée de Lyon est représenté au Trocadéro par un chanfrein de parement du XVIe siècle et par deux grandes pièces de selle, troussequin et arcade de garot. Toutes les parties de ces magnifiques objets sont décorées de sujets guerriers et allégoriques repoussés et ciselés avec tout l'art imaginable. Le devant de la selle seulement est enrichi de damasquinure d'or d'une grande finesse. Il faut remarquer que l'ornementation de ces différentes pièces est absolument du même style, de la même composition de dessin et du même travail comme ciselure que celle de l'armure dite de Henri II que possède le Musée du Louvre, laquelle d'après certains cartons publiés en photographie il y a quelques années par M. de Hefner-Alteneck, serait de composition si ce n'est d'exécution allemande[1].



L'Espagne n'a envoyé à l'Exposition du Trocadéro que quelques armures, casques, rondaches, épées et armes à feu. On ne peut consi-

1. Dans un travail publié il y a quelques années par M. de Hefner-Alteneck, se trouvent reproduits en photographie des dessins originaux de maîtres allemands d'après lesquels fut ciselée l'ornementation d'ensemble d'armures de parement destinées à des rois de France.

Cet ouvrage fut édité à Paris par la librairie des frères Tross.

dérer comme armes les moulages bronzés qui sont joints à cet envoi, et qui semblent bien indignes de figurer parmi les spécimens provenant de l'Armeria Real de Madrid.

Cet ensemble relativement assez mesquin, présente cependant par son arrangement un aspect quelque peu solennel.

Sur un très haut piédestal piaffe une armure équestre d'acier au clair de grand appareil : c'est, selon le texte du catalogue, le harnais de



CASQUE DIT DE BOABDIL.

(Envoi de l'Armeria Real de Madrid.)

l'empereur Charles V *à l'époque de la prise de Tunis*. A chacun des quatre angles de cette sorte de monument, se dresse sur un socle une armure dont le plastron porte un écriteau. La première, toujours selon l'indication, est une armure de Philippe III; la seconde est déclarée avoir appartenu à Gonzalve de Cordoue (dit le Grand Capitaine); la troisième, une armure de parement d'acier repoussé et doré, est attribuée au duc d'Albe. Enfin la dernière des quatre, qui appartient comme date à la seconde moitié du XVIIe siècle, est, à en croire sa pancarte, celle que porta Christophe Colomb, qui (toutefois après les Scandinaves) découvrit l'Amérique en 1493. Cette attribution tendrait à insinuer que ledit Colomb survécut bien plus d'un siècle à son retour du nouveau

monde. Ainsi tous les jours apprend-on, avec le secours des renseignements palpables, quelque chose de nouveau.

D'après les indications données par le catalogue sur les épées groupées en trophée dans la salle espagnole, on retrouve cette même manie d'attribuer, par caprice ou par vanité, certaines armes à certains grands hommes. Grâce à cette mode quelque peu surannée, on admire au Trocadéro, parmi les onze épées, dont trois seulement sont remarquables, celle de Hernando de Alarcon, la rapière de don Diego Lopez de Haro, celle du comte de Nassau, celle du comte de Lemos, du comte-duc d'Olivarès, de don Alvaro de Sande. Enfin au sommet du trophée est une très belle épée d'arme de Charles-Quint, dont la lame à talon doré présente les emblèmes de l'empereur : les colonnes et sa fameuse devise *Plus ultra*. Celle-là, au moins, est peut-être bien attribuée.

La plus remarquable pièce d'arme de l'envoi espagnol est une magnifique salade toute gravée et en partie dorée.

Son ornementation se compose d'entrelacs à la mauresque et de rinceaux dans le style italien de 1490. Elle est désignée comme ayant appartenu au dernier roi de Grenade Boabdil, mais cela n'est guère admissible, en raison du caractère des ornements qui la décorent.

On peut juger de la beauté de son ensemble par le dessin que nous en donnons à la page précédente.

E. DE BEAUMONT.





LES ARTS MUSULMANS

LA GALERIE ORIENTALE
DU TROCADÉRO

A MONSIEUR CHARLES SCHÉFER

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DES LANGUES ORIENTALES

Mon cher ami,

Vous souvenez-vous d'une visite que je vous fis, il y a quelque vingt ans, au retour d'un de vos voyages en Syrie ? Pour moi, je

ne l'ai pas oubliée. Vous reveniez de Damas et vous rapportiez avec votre précieux manuscrit de Yahia ben Mahmoud, le peintre arabe de Wasseth, les premières pièces de cette collection orientale qui, le temps aidant, devait devenir un musée. Par une de ces bonnes fortunes qui n'arrivent qu'aux gens de goût, que dirige dans leurs recherches le savoir le plus varié et le plus sûr, vous aviez mis la main sur les plus belles œuvres de ces ouvriers arabes de la damasquinerie, de la verrerie et de la faïence, de ces maîtres dont l'habileté fut si grande qu'elle fit d'une industrie un art véritable. Vous pressentiez la place que devaient bientôt prendre dans les cabinets d'amateurs des monuments d'une ornementation si capricieuse, d'une exécution si délicate : vous aviez raison, et les curieux de notre époque ont singulièrement réparé l'oubli des curieux d'autrefois. Qui s'était inquiété des arts musulmans, qui avait pris garde à ces objets de laiton, de verre ou d'ivoire, chargés de légendes, d'un goût charmant, il est vrai, mais d'un déchiffrement si difficile ? C'était affaire de savants. Les savants eux-mêmes ne s'en étaient pas bien mis en peine. Pourtant M. Reinaud les avait, le premier, étudiés dans son livre sur le *Cabinet de M. le duc de Blacas.* Plus tard l'abbé Lanci (*Trattato delle simboliche rappresentanze Arabiche*) décrivit à son tour les pièces qu'il lui avait été donné de voir à Bologne, à Florence, à Pise, à Venise et dans quelques collections particulières de l'Italie. Le nombre n'en était pas très considérable. Épars çà et là, ces objets étaient entrés dans les Musées, comme partout ailleurs, par hasard. Paris en possède de très beaux, il est vrai, mais en très petit nombre. J'en ai vu à Vienne, à Berlin, à Munich. Dans une course que je fis à Londres — c'était en 1863 — je pus en examiner une dizaine tout au plus, dispersés au Kensington et chez divers amateurs. L'exposition des arts rétrospectifs de 1867 signala chez nous un goût des plus marqués pour les arts arabes, et voilà qu'à onze ans de distance la Galerie orientale du Trocadéro nous offre aujourd'hui une collection de manuscrits, de vases et de plats damasquinés, de lampes de mosquées et de coupes en verre, de faïence, de tapis, d'armes, d'objets d'art de toute nature, si importante que je doute qu'on puisse trouver à Damas elle-même, dans cette ville qui, plus que toute autre ville de la Syrie, a conservé dans ses vieilles maisons les richesses du passé, un musée oriental aussi nombreux et aussi riche. C'est à vous, mon cher ami, c'est à M. de Rothschild, à M. Delort de Gléon, à M. Gérome, à M. Dutuit, à M. Édouard André, à M. Basilewsky, à M. Posno, à M. Chéblowski, à M. Eugène Piot que

nous le devons, puisque les uns et les autres vous nous avez apporté libéralement des trésors que nous avons pu étudier en les admirant. Le succès a été des plus grands et des plus mérités. Chacun de vous en a sa part. Mais laissez-moi féliciter particulièrement M. Albert Goupil, qui a été l'instigateur de cette exposition et dont l'activité et le zèle ont



LAMPE DE MOSQUÉE EN VERRE ÉMAILLÉ (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Edouard André.)

eu à surmonter bien des difficultés pour arriver à un résultat aussi heureux et aussi complet.

Si vous en exceptez l'architecture, le peuple arabe n'occupe pas une grande place dans l'histoire de l'art. Tel qu'il est, et volontairement emprisonné dans l'ornementation, avec une loi religieuse qui pèse sur son esprit en lui interdisant la peinture et la sculpture, il prend dans cette histoire générale, non un chapitre, mais une page, une note si vous voulez, et une note des plus curieuses. L'Arabe est un ouvrier, mais

un ouvrier d'un goût si délicat et si fin que ses travaux sont restés inimitables. Son grand art, l'art de tout temps en honneur chez lui, à ce point qu'il fait naître des grammaires et des traités, c'est l'écriture. Sur ce thème bien restreint, la lettre, il exécute à l'infini des variations merveilleuses : il reproduit partout la lettre en la modifiant : elle se mêle aux ornements, aux fleurs, aux feuillages, aux lacis inextricables dans leurs dessins capricieux ; elle se dégage enfin de cette végétation touffue d'*arabesques* qui vit autour d'elle. C'est le génie du peuple arabe : je ne sache pas qu'il ait fait emprunt à quiconque de cet art qui lui est tout personnel. Quant à ses industries, il les tient l'une après l'autre des peuples vaincus. Que pouvait donc connaître, que pouvait donc savoir cette petite nation renfermée dans l'Arabie, quand elle quitta son désert pour envahir et pour conquérir les peuples les plus civilisés de la terre : les Grecs et les Persans ? Artistes et artisans, elle prit tout d'eux. Par une des politiques les plus habiles qui gouvernèrent le monde, elle abaissa les vaincus par la puissance des armes et elle s'éleva, elle, par la puissance de la civilisation de ses ennemis. Elle garda intacte sa loi religieuse, sa vie morale et intime, pour ainsi dire; mais sa vie extérieure, elle la tint des vaincus. Elle leur livra, comme à un maître, son existence matérielle ; elle leur dut tout. Pendant les cinquante premières années de la conquête de la Syrie, la monnaie des Arabes fut frappée, à l'imitation de la monnaie byzantine, en caractères grecs et par des ouvriers grecs. En Perse, la monnaie du vainqueur conserva l'effigie du roi sassanide et se servit de légendes pehlvies pour indiquer la date et la ville de l'émission et le nom de l'émir par ordre duquel la pièce était frappée : ce sont des graveurs persans qui font office de monnayeurs. Dans les pays de langue latine, en Afrique et en Espagne, le nouveau numéraire respecte le type monétaire de ces contrées et fait emploi de caractères latins pour exprimer des légendes musulmanes : *Non est Deus nisi solus Deus, non Deus Deo socius.* « Il n'y a de Dieu que Dieu, le seul ; il n'a point d'associé. » Ce sont les ouvriers grecs ou juifs qui gravent cette monnaie. Le monnayeur arabe ne viendra que plus tard et à son heure.

S'il faut en croire Mouradja-d'Ohsson, le khalife Abd-el-Melik avait fait élever à Jérusalem une superbe mosquée dont les portes étaient décorées des images du Prophète. Les murs du temple étaient recouverts à l'intérieur de peintures qui représentaient l'enfer de Mahomet avec les habitants gigantesques du feu éternel. On y voyait encore le

double paradis des croyants, où les élus, vêtus de brocart et de soie, vident dans des coupes d'or les vins qui n'enivrent jamais ; on y voyait les jardins en fleurs où le bananier penche ses branches chargées de fruits, séjour de voluptés ineffables, qu'habitent ces houris dont la virginité renaît de leurs plaisirs mêmes. Ces représentations étaient



LAMPE DE MOSQUÉE EN VERRE ÉMAILLÉ (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Edouard André.)

l'œuvre d'artistes byzantins. Pendant les premières années de l'islamisme, à ces époques de luttes incessantes, la guerre seule occupa le génie musulman. L'industrie et les arts restèrent entièrement aux mains des peuples soumis, grecs, persans et juifs. Aussi, lorsque Walid, le fils du khalife Abd-el-Melik dont je viens de parler, voulut faire construire la mosquée de Damas, il envoya une ambassade à l'empereur de Constantinople, qui, sur sa demande, lui expédia douze mille artisans. « La mosquée, dit Ibn-Batoutah, fut ornée de mosaïques d'une beauté

admirable ; les marbres incrustés formaient, par un mélange habile de couleurs, des figures d'autel et des représentations de toute nature. »

Ne sentez-vous pas, mon cher ami, à cette rapide description, un art qui servira plus tard de modèle à l'art arabe, un art générateur pour ainsi dire ? L'art arabe est, en effet, un art byzantin modifié. Les premières guerres des musulmans dans l'Irak avaient amené à Médine des captifs persans qu'on employait à de pénibles travaux : on leur accordait chaque mois deux jours de repos. Les Persans se consolaient en chantant les chants de la patrie perdue. Touways, qui les fréquentait, apprit à chanter avec eux. Il se fit l'imitateur de leurs chants et de leurs rythmes. Ibn-Mouhriz, qui compte parmi les premiers et les plus grands musiciens des Arabes, avait fondé son école sur l'étude de la musique des Persans et des Syriens. De ces deux écoles était né le système musical arabe. L'Arabe, je le répète, n'est pas un peuple original. D'un caractère souple, d'un esprit fin, il se fait imitateur : il ne crée pas, mais il s'assimile avec une grande pénétration, et il subit, en se l'appropriant, le milieu qui l'entoure. L'esprit philosophique arabe est né des ouvrages d'Aristote. Les écoles de Bagdad et de Koufah vivent de l'inspiration des livres de l'ancienne Grèce. Le génie persan a failli l'emporter un instant sur le génie arabe. Qu'étaient-ce que ces Barmécides, ces grands protecteurs des arts, du commerce et de l'industrie, ces vizirs Fadhl et Giaffar, qui furent les conseillers de Haroun-er-Raschid et les inspirateurs de son grand et illustre règne ? Un historien arabe a dit d'eux : « La famille des Barmécides fut à son siècle ce qu'est une aigrette sur le front, une couronne sur la tête. » Elle faisait originairement profession de magisme : un des aïeux de Khaled était mobed. L'esprit persan était vivant chez les Barmécides : à ce point que Haroun-er-Raschid, redoutant un ennemi, jeta dans le néant une famille, sans détruire pourtant la puissance de ses influences. L'Arabe était devenu Persan, en prenant à la Perse son génie particulier, son commerce, ses arts et ses industries. Un homme, un Persan qui jouit d'une grande faveur auprès du calife Motamed 279 (892), et qui arriva au grade important de chef des postes dans l'ancienne Médie, nous a laissé un livre des plus curieux sur les revenus de l'empire de son temps. L'impôt payé au trésor par chaque pays et par chaque ville y est indiqué avec soin; et souvent Ibn-Khordadbeh, c'est son nom, rapproche les revenus de ces contrées pendant le khalifat des revenus payés sous l'autorité grecque ou sous la monarchie sassanide. Ce rapprochement nous dit assez combien l'administration arabe fut féconde

en bienfaits et quelle prodigieuse fortune elle ajouta à la fortune de ces pays, les plus riches du monde.

Ce que les historiens nous racontent de cette puissance et de cette civilisation du gouvernement des khalifes n'a rien qui doive nous surprendre ; c'est de l'histoire à la hauteur du roman, il est vrai, mais c'est de l'histoire. Haroun-er-Raschid et Mamoun y jouent un rôle comme dans les *Mille et une Nuits*, et ce rôle est vrai. Faut-il compter leurs richesses, faut-il énumérer leurs trésors? Nous le pourrions, tant les renseignements sont nombreux sur ce point. Makrizy nous a donné la description du trésor du khalife fatimite El-Mostanser-Billah, trésor volé et jeté aux quatre vents lorsque la garde turque, révoltée contre El-Mostanser, mit au pillage le palais du khalife, l'an 460 de l'hégyre. Je ne connais pas de pages plus curieuses et qui méritent d'être plus étudiées. Tout l'art de l'Orient s'y trouve résumé comme dans la liste d'un catalogue rapide. Parmi une foule de tapis de soie tissus d'or et de toutes couleurs, parmi les pièces d'étoffe sur lesquelles était représentée la suite des différentes dynasties arabes, avec les portraits des khalifes, des rois et des hommes célèbres de l'Islam, parmi les étoffes de velours et de satin de Damas, dont quelques-unes, couvertes des plus belles peintures, représentaient des figures d'hommes, d'éléphants, de lions, de chevaux, d'animaux et d'oiseaux de toute espèce, les Turcs révoltés trouvèrent des pierreries, des émeraudes, des rubis, des perles innombrables, des miroirs d'acier, de porcelaine, de verre, enrichis de filigranes d'or et d'argent, des échiquiers, des damiers, des milliers de figures d'ambre et de camphre, des milliers de vases d'or, des meubles, des bassins, des aiguières, des cristaux, des tables d'onyx et de pierre dure, des coffres, des encriers de sandal, d'aloès et d'ébène du pays des Zindjes. Tout disparut comme disparurent un à un, et à Damas, et à Mossoul, et à Bagdad et au Caire et dans tant d'autres villes, ces musées de l'industrie et des arts de l'Orient. Les invasions des Turcomans et des peuples de la haute Asie, les déprédations des barbares dispersèrent et anéantirent ces merveilles. A peine trouve-t-on quelques objets échappés à ce pillage général et qui témoignent aujourd'hui encore du goût et de l'industrie des Arabes pendant l'époque la plus glorieuse de leur grandeur.

Ce fut cette prodigieuse fortune du khalifat qui attira sur l'immense empire arabe ces populations pillardes de l'Orient, bien avant l'époque où nos peuples d'Occident se précipitèrent à leur tour vers ces sources

de richesses. L'esprit de nos contrées devait être singulièrement troublé et enflammé aux récits de ces merveilles. Il ne faut pas s'y tromper, nos rapports avec l'Égypte et la Syrie ont de beaucoup précédé les temps des croisades. Sous les Mérovingiens, Marseille trafiquait avec Alexandrie ; les marchands syriens venaient à Paris, et les marchands de Paris faisaient de fréquents voyages en Syrie. Faut-il rappeler les ambassades de Haroun-er-Raschid à Charlemagne ? Au IXe siècle, les Lyonnais, unis aux Marseillais et aux gens d'Avignon, avaient coutume d'aller deux fois par an en Égypte. Dès cette époque, la petite ville d'Amalfi, protégée par les khalifes, avait une colonie importante à Jérusalem.

Les marchands juifs, dont Ibn-Khordadbeh nous a donné l'itinéraire, avaient organisé leurs longues caravanes. « Ces marchands, dit-il, parlent le persan, le romain, l'arabe, les langues franques, espagnole et slave. Ils voyagent de l'Occident en Orient, et de l'Orient en Occident, tantôt par terre, tantôt par mer. A leur retour, quelques-uns font voile pour Constantinople, afin d'y vendre leurs marchandises ; d'autres se rendent dans le pays des Francs. » Les peuples du Nord, je dis ceux des contrées les plus éloignées, se donnaient rendez-vous avec les peuples de l'Orient, aux foires de Samarkand. Vous n'ignorez pas, mon cher ami, que c'est en Suède et en Norvège qu'on découvre le plus souvent ces dépôts de monnaies des Samanides, que les marchands suédois rapportaient des contrées où régnaient ces princes, dont la dynastie s'éteignit à la fin du Xe siècle de notre ère. Cent ans avant cette date, les navires vénitiens, peu nombreux, il est vrai, mais déjà entreprenants, allaient chercher, sur les marchés du Levant, les magnifiques étoffes de Kalmoun et de Dabik, les tissus brodés de Bahnessa et les tapisseries d'Alexandrie, pour les porter aux foires de Pavie et de Rome. Les papes, les évêques, les riches abbés, recherchaient particulièrement ces étoffes. Elles servaient à confectionner les vêtements sacerdotaux, les chapes, les chasubles, les tunicelles. Les pièces de Damas recouvraient les autels ; les soieries de la Perse ou de Chypre, les tentures arabes chargées de broderies ou de fleurs, tapissaient les murs des temples et enveloppaient les colonnes. Le goût de cette décoration somptueuse passa bientôt des églises dans les palais. Le luxe de notre Occident vivait donc du luxe de l'Orient. Notre monde était sans cesse, et sur tous les points, en rapport avec l'industrie arabe, et par l'Orient lui-même, et par l'Espagne, et par la Sicile, dont la conquête par les Normands fut la première étape de la croisade. On sent là comme une fièvre d'intérêts et d'espérances de for-

tune excitées, à la pensée d'une conquête à entreprendre dans ces pays merveilleux d'où viennent toutes les richesses, et sur lesquels on raconte des récits fabuleux : si bien que ces grands mouvements des croisades



LAMPE DE MOSQUÉE EN CUIVRE DORÉ (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Charles Schéfer.)

me semblent avoir la foi pour prétexte et le commerce pour véritable cause.

Mais les croisades ne sont pas en question dans cette lettre. Je

reviens donc au plus vite aux industries arabes, à celles dont sont nées nos industries européennes.

Quelle que soit la date qu'on veuille donner aux premières verreries de Venise, il est hors de doute que les manufactures de l'Orient contribuèrent, sinon à leur établissement, du moins à leurs améliorations successives. En tout cas, les verreries de l'Égypte et de la Syrie précédèrent de beaucoup celles du Rialto et de Murano. Il est facile de se convaincre de cette opinion en lisant la description du trésor du khalife El-Mostanser-Billah qui, je viens de le dire, comptait parmi ses richesses plus de vingt mille vases en cristal unis ou ciselés, une multitude de miroirs et de larges bassins de verre, sur lesquels se dessinaient des figures et des feuillages. Aucun monument ne nous est resté de cette époque, sauf deux morceaux, peut-être, la buire en cristal de roche du Louvre, et le vase de cristal que possède le Musée d'Histoire naturelle de Florence. Il nous faut descendre deux siècles plus tard pour retrouver, avec leurs dates certaines, les œuvres des verriers arabes.

La galerie orientale du Trocadéro nous en offre une admirable collection. Prenons d'abord les belles lampes en verre que les Arabes suspendent dans les mosquées, sur les tombeaux des sultans, des émirs et des saints. Les plus anciennes datent de la fin du XIIIe siècle; mais, si nous nous en rapportons aux monuments figurés, leur usage remonte bien plus haut. Nous les retrouvons d'abord dans des peintures de votre beau manuscrit des séances de Hariri, de l'an 634 (1236 de notre ère). Une lampe est gravée sur la stèle funéraire d'une fille d'un certain Mohammed-ben-Schadjia, qui mourut la première semaine de Zoulcadé, 637 (1239). Cette stèle est dans la salle de l'exposition égyptienne. Vous possédez, dans votre musée de l'École des langues orientales, des pierres tombales sur lesquelles se dessinent aussi des lampes funéraires : l'une est de 697 (1297), l'autre de 606 (1209); la dernière enfin, celle de Hassan-ben-Soliman-ben-Ahmed, est datée de 596 (1199). Nous remontons les temps, vous le voyez. Nul doute que des recherches plus attentives nous conduiraient à des époques plus reculées encore. Contentons-nous pour l'heure de ce que le Trocadéro nous donne, et la part est belle.

C'est d'abord la belle et grande lampe qui vous appartient; d'un beau caractère ornemental, d'un effet superbe avec son fond blanc teinté légèrement de vert, sur lequel se détache nettement l'émail des fleurs bleues et des fleurs rouges, et dont les rosaces du col et de la panse se

répètent à la base du monument, elle offre pour armes une coupe en émail rouge qui se profile sur un champ blanc. Dans les médaillons au-dessous de la panse, je lis cette légende : *Honneur à notre maître el Solthan el Malek el Nasser Nasser ed-Dounia oua ed-din Mohammed-ben-Kelaoun*. La lampe porte donc le nom de ce sultan mamlouk Bahrite qui monta sur le trône d'Égypte en 694 (1294) et qui, deux fois déposé et remis au pouvoir, régna trente-deux ans et mourut en 741 (1341). Je vous signale une seconde lampe au nom de ce prince; elle est à M. Édouard André. Sur le col blanc se détache en lettres bleues le verset si connu et tant de fois répété sur ces monuments : « Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Cette lumière est comme un foyer où se trouve un flambeau, un flambeau placé dans un cristal, cristal semblable à une étoile brillante. » (Koran, sourate 24, verset 35). Sur la panse on lit : *Honneur à notre maître el Solthan el Malek el Nasser Nasser el-dounia oua ed-din Mohamed*. Et au-dessous de la lampe, pour armes, un cimeterre, une *balta*. A ce propos, une question. Il est hors de doute que les sultans et les émirs ont pris des armoiries. Ahmed-ben-Touloun avait un lion pour emblème; Salah-ed-din, un aigle; Barbouk, un gerfaut blanc; Bîbars et son fils Béré-ke-khan, un lion; Kelaoun, un canard; Hadjy et Aly, une fleur de lis. Mais pensez-vous que le *renk* que l'on voit sur les lampes appartienne au sultan dont elles portent le nom? Je ne le crois pas, puisque voilà deux figures héraldiques différentes et accompagnant le nom de Mohammed. Je pense que nous avons là les armes de l'émir anonyme par l'ordre duquel la lampe a été faite. Une remarque générale au sujet de ces monuments arabes : le nom du sultan n'indique pas que l'objet lui ait appartenu : il y a là une glorification du souverain, rien de plus; et la preuve, c'est que parfois les vases de verre ou les objets damasquinés, ou les tapis, donnent le nom de l'émir qui les a commandés et le nom du sultan sous lequel ces objets ont été exécutés. Si cette critique vous semble juste, passons sur la question que j'ai soulevée à propos des armoiries.

Je crois que la lampe de M. Albert Goupil, d'un goût ravissant, avec son fond primitivement doré, sa bande supérieure de petites fleurs émaillées de blanc, de bleu et de rouge, portant à la seconde zone en lettres bleues sur fond d'or une légende pieuse, et sur la panse, dans un cartouche en arabesque au trait rouge, ces mots : *Honneur à notre maître el Solthan el Malek el Modhaffer el âlem el âdel Rokn ed-dounia oua ed-din*, appartient au second Bîbars, qui mourut en 709 (1310). Du sultan

Hassan, le fondateur de cette mosquée dont l'historien arabe Makrizy disait qu'aucun temple ne pouvait lui être comparé et qui est en effet l'un des plus beaux monuments de l'Égypte musulmane, j'ai vu quatre lampes superbes, d'un grand galbe, le col très évasé, très riches de couleurs, et dont les caractères forment une très belle ornementation. L'une appartient à M. Edmond de Rothschild; la légende du col : « Dieu est la lumière des cieux », etc., se lit en lettres bleues sur un fond blanc. Sur la panse, les lettres blanches se découpent au contraire sur un fond rouge semé de fleurettes blanches. La seconde est à M. Chlébowski; elle présente la même disposition dans les légendes et la même ornementation. Dans la lampe envoyée par le gouvernement égyptien, le jeu des couleurs est renversé : les lettres du col sont blanches sur fond bleu, ainsi que les lettres de la panse. Une quatrième enfin — j'ignore le nom du possesseur — a le col en émail bleu, coupé par des rosaces dans lesquelles se répète le nom du sultan, et sur la panse se croisent et s'enchevêtrent des arabesques blanches, rouges et bleues d'un très bel effet. Toutes portent le nom de Hassan : *El Solthan el Malek el Nasser Nasser ed-dounia oua ed-din Hassan-ben-Mohammed*. Le sultan Hassan est mort en 762 (1361).

Une magnifique lampe de M. de Rothschild, avec ses légendes bleues sur fond blanc à la partie supérieure, avec ses rosaces contenant les titres du sultan, avec ses belles légendes de la panse, blanches sur fond bleu, offre cette inscription : *El Solthan el Malek Ed-Dhaher Abou-Saïd*. Quel est ce prince? La dynastie des mamlouks Bahrites s'éteignit avec Hadjy; les sultans circassiens montèrent alors sur le trône. Je trouve jusqu'à six princes de cette dynastie portant ce titre et ce nom : Ed-Dhaher Abou-Saïd. Je pense que la lampe de M. de Rothschild appartient au premier des mamloucks circassiens, Barkouk, auquel le Caire doit la mosquée Ed-Daheryeh et la mosquée sépulcrale qui porte son nom. Le sultan Barkouk mourut en 792 (1390). Quant à la lampe de M. Gavet, d'un dessin si original et si pur, avec son semis de fleurs bleues et rouges sur la panse et sur le cou, avec sa bande supérieure coupée par des rosaces qui séparent, par un effet charmant et plein de goût, chaque mot de la légende *El Solthan el Malek Ed-Dhaher Abou-Saïd,* je l'attribuerais au sultan Giakmak, qui monta sur le trône en 842 (1438). Voici mes raisons : la légende de cette lampe de M. Gavet, dont les lettres diffèrent beaucoup de celle de M. de Rothschild, a une grande analogie avec l'inscription que Gentil Bellin avait copiée à Constantinople sur un

monument appartenant au sultan circassien El-Moïad Abou-Nasr-Scheïck; trente années seulement séparent le règne d'Abou-Nasr du règne de Giakmak. La *Gazette des Beaux-Arts* a fait connaître le dessin de Gentile Bellini l'année dernière à ses lecteurs.

Pressé par le temps et au milieu des difficultés d'une étude faite



LION EN BRONZE.

(Collection de M. Eugène Piot.)

ainsi dans des salles publiques, je n'ai pu reviser mes notes sur les monuments eux-mêmes. Pourtant je ne crois pas que la galerie du Trocadéro renferme d'autres lampes de sultan que celles que je viens de citer. Les lampes, les vases et les coupes de verre exécutés pour des émirs et en leur nom sont beaucoup plus nombreux. Je ne puis les décrire tous; il faut faire un choix dans ce musée. Aussi bien cet article ne saurait être un catalogue. Sans nous astreindre, comme dans les lignes précé-

dentes, à l'ordre chronologique des monuments, suivons donc un peu au hasard de l'Exposition cette vitrine centrale qui les contient.

Une lampe de M. Posno, caractères émaillés de bleu sur fond blanc à la bande du col, et émaillés blancs sur fond bleu à la panse, cartouche avec fleurs de lis, donne cette inscription : *Fait au nom de Son Excellence el Aschraf, el Aly, el Adly, le vizir el Nedjemy Mahmoud-ben-Aly.* Ce visir avait été esclave d'un sultan portant le titre de Nedjm-ed-din. La longue liste des souverains bahrites et circassiens ne me donne aucun prince ayant ce titre. Je serais porté à croire que ce Mahmoud-ben-Aly appartenait au sultan ayoubite Nedjmed-din Ayoub, qui régna à Damas en 637 (1239), dont il fut chassé et qui dans la suite fut fait roi d'Égypte. C'est pour un autre émir du nom de Aly, le fondateur de la mosquée El Mardany, au Kaire, que la lampe exposée par le gouvernement égyptien a été faite. Elle était suspendue sur son tombeau, comme l'indique le mot arabe : *el-Marhoum,* « le défunt ». Elle est ornée de feuillages et de grandes fleurs piquées de pointes d'émail rouge; elle offre pour armes un losange, et sur sa panse on lit la légende : *Son Excellence el Aschraf el Aly, el Mahroum, l'émir Aly el Mardany.* Une petite lampe charmante, ornée de lettres bleues, cache dans les rosaces au-dessus du pied une inscription en traits rouges parmi des fleurs d'émail rouge; elle a été faite pour un personnage du nom de Schadjia; elle appartient au prince Czartoryski. Une très belle lampe, aux caractères un peu allongés, ce qui indique une basse époque, porte le nom d'un certain Mahmoud, et pourrait bien être l'émir Mahmoud-ben-Aly dont j'ai parlé tout à l'heure; elle a les mêmes armoiries : la fleur de lis. Je ne sais à qui elle appartient.

Est-ce à vous, mon cher ami, qu'il faut signaler deux lampes en votre possession et dont vous avez eu la bonté de m'envoyer la description? La première est de petite dimension : ses dessins sont des plus fins et des plus capricieux, elle provient du collège Mihmandarieh qui fut construit par Chehab-ed-din Ahmed, chargé de la conduite des ambassadeurs; elle porte le nom et les armes de ce personnage, et elle date de 725 (1324). La seconde, de proportions plus grandes, nous donne le nom de Siourghatmich et date de l'année 727 (1326). Deux lampes sans inscriptions sont bien curieuses : l'une est à M. Manheim; elle est ornée de fleurons se découpant sur de larges rosaces d'émail bleu, et d'arabesques des plus légères et des plus délicates; l'autre est au gouvernement égyptien : c'est une merveille avec ses fleurs dans un semis sans

nombre, un dessin continu de tapis et dont les émaux se détachent en blanc sur un fond bleu.

Il me faut citer encore la ravissante bouteille à goulot allongé de M. Alphonse de Rothschild, avec ses dessins d'or, ses émaux bleus, ses grandes rosaces fleuronnées, et portant sur le cou le mot *el Alem*, trois fois répété. Je retrouve ce mot sur une bouteille qui vous appartient, mais dont la forme est différente, puisque le col s'évase et que deux anses courent légèrement sur ses bords. Ce vase a été publié par Prisse d'Avennes, dans son admirable ouvrage édité par la maison Morel, et qui, il faut le reconnaître, a puissamment contribué au développement du goût de notre époque pour les arts orientaux. Vous avez remarqué la grande et superbe bouteille de M. Albert Goupil, avec son fond d'or, avec ses fleurs bleues et rouges, portant sur la panse une légende en lettres bleues, et des armoiries répétées dans trois rosaces : un aigle de face aux ailes éployées au-dessus d'une coupe. Le bas est lisse. C'est un royal objet. A qui a-t-il appartenu? Je l'ignore. Je ne sais aussi à qui attribuer cette belle vasque du gouvernement égyptien, à verre très épais, offrant à sa zone supérieure des martichores d'un dessin exquis. A la base se lit une légende : ce sont les titres d'un sultan, mais, faute de place, l'artiste s'est interrompu dans cette longue énumération, et le nom, c'est-à-dire l'élément le plus nécessaire dans la question, est justement ce qui nous manque. J'arrête cette nomenclature, déjà bien longue, et je termine en signalant cette coupe, qui est à vous, et qui est la merveille de cette exposition, avec son fond d'or, ses émaux bleus et blancs, ses armoiries, sa légende, qui se compose d'un distique arabe se détachant sur la frise, et sa course de chiens et d'animaux de chasse : c'est un chef-d'œuvre de cet art arabe. Vous me dites, et vous l'avez étudiée de près, qu'elle porte les armes de Bedr-ed-din ed-Dhahery, qui fut commandant des troupes de Syrie, sous le sultan Bîbars. Nous avons donc une date, puisque Bîbars mourut en 676, de notre ère 1277.

Ce musée de l'art du verrier arabe va bientôt se disperser. Nous sera-t-il donné de le revoir encore réuni? C'est peu probable. En tout cas, nous avons pu le parcourir et nous convaincre que cet art oriental avait donné naissance aux verreries de Murano et de Venise. Un article d'un traité de commerce et de navigation passé entre le comte de Tripoli et le doge Contarini est bien curieux à ce sujet. Il parle des déchets des verreries syriennes achetées par les Vénitiens : « Et si Venecien traict verre brizé de la vile, il est tenuz de payer le dihme. » De traité est du

1er juin 1277. Les maîtres devaient être bientôt supplantés par leurs élèves, sans être pourtant dépassés par eux. Dans ce XIIIe siècle, auquel appartient la plus grande partie des monuments arabes que nous venons de voir, sous le doge Lorenzo Tiepolo, en 1268, les manufactures du Rialto étaient déjà connues. La riche industrie de Venise se développa ensuite à ce point, que l'industrie arabe s'éteignant peu à peu, la République fournit à l'Orient les produits qu'elle avait reçus de lui. L'Égypte et la Syrie devinrent à leur tour ses tributaires. Je cite M. Charles Yriarte[1] : « En compulsant aux archives des *Frari* les dépêches d'un ambassadeur de la République auprès du sultan, j'ai été fort étonné de reconnaître, plié en quatre, parmi les feuilles, et annexé à l'une d'elles, un large parchemin sur lequel le grand vizir du sultan avait fait dessiner une lampe de verre de la forme de celles dites lampes de mosquée, avec des versets du Coran en émail de diverses couleurs. Ayant pris connaissance de la dépêche de l'ambassadeur qui était adressée au doge, comme c'était la loi, mais qui en réalité s'adressait au Sénat tout entier, je vis que l'envoyé avait reçu du grand vizir la commission de faire commander aux fabriques de Murano quatre cents lampes semblables, pour l'ornementation de quelque mosquée. » Comment était cette lampe donnée pour modèle, quel était le sultan, quel était le doge ? Voilà ce que M. Charles Yriarte ne nous fait pas connaître. Cette précaution eût complété le renseignement. J'ai lieu de croire que cela se passait au XVIe siècle. Ce fut l'époque où les Vénitiens furent les maîtres reconnus de la verrerie, et où ils devinrent aussi les maîtres incontestés de la damasquinerie, avec ces Azziministes, rivaux des damasquineurs de l'Orient, qu'ils avaient eu longtemps pour maîtres.

« Les habitants de Mossoul, dit le géographe arabe Ibn-Sayd, qui mourut en 1273 de notre ère, montrent une habileté extrême dans différents arts, surtout dans la fabrication des vases de cuivre qui servent à table. Ils portent ces vases au dehors et les princes en font usage. » Ces artistes de Mossoul ont droit à un chapitre à part dans les arts musulmans. Vous connaissez les monnaies de ces princes turcomans, de ces Ortokides de Maredin et de Miafarekin, d'Amid et de Khipha, ainsi que celles des Atabeks de la Perse, d'Alep ou d'Arbil; elles appellent notre attention sur un fait des plus caractéristiques. Les habitudes de la numismatique musulmane sont tout à coup renversées. Aux légendes

1. *Venise*, par Charles Yriarte.

ordinaires du champ, se substituent des figures, des sujets même. Les types en sont pris aux pièces antiques : c'est la tête d'un Séleucide, la figure d'Auguste, de Néron, celle d'un empereur bysantin, l'image du Christ, de la Vierge, de saint Georges; tout ce qui tombe sous la main de l'artiste graveur lui sert de modèle. Ce monnayage, qui date du XII[e] siècle, a, à mon avis, son point de départ à Mossoul même. Il y a là toute une école de graveurs qui maintint pendant longtemps sa célébrité et que Ibn-Sayd trouva dans son plus grand éclat. C'est à eux que nous devons les plus belles pièces de la damasquinure arabe. Il me semble même qu'il est facile de les distinguer des artistes de l'Égypte et de la Syrie.

Gens du Djezireh, c'est-à-dire de ces contrées dans lesquelles l'esprit de religion musulmane avait perdu alors de son austérité, mêlés comme ils l'étaient à ces populations turques assez indécises dans leur foi, ils font emploi des figures : le burin du graveur de Damas ou du Caire s'emprisonne au contraire dans l'ornementation et dans la lettre. L'œuvre a moins d'importance, aussi porte-t-elle rarement le nom de l'auteur; car vous n'acceptez pas, je pense, comme signatures d'artistes, ces noms en caractères neski qui me semblent appartenir à des propriétaires de seconde main. Les belles pièces sont presque toujours signées; rappelez-vous celles de Mahmoud le Kurde : elles sont nombreuses. Le vase de saint Louis a été fait par Mohammed-ben-Zeïn-ed-din; le vase du duc de Blacas, daté de 629 (1231), a été gravé à Mossoul par Schadjia-ben-Hanfar le Mossoulien. Il était aussi de Mossoul, ce maître Mohammed-ben-Khattaladj, qui a gravé cette pièce datée de 639 (1241); vous l'avez vue au Trocadéro. Elle appartient à M. Posno. Je pense que c'est une machine astrologique propre à tirer des horoscopes; elle mériterait d'être étudiée de près. Pour moi, dans cette course rapide qui ne pouvait comporter un examen des plus minutieux, j'ai relevé cette inscription arabe : « Je suis l'éloquente et celle qui converse dans le silence; mon langage est attrayant et menaçant à la fois. Je dévoile aux intelligences ce qui leur est inaccessible. »

J'espère, mon cher ami, que cette galerie orientale ne s'éparpillera pas sans qu'un bon catalogue nous la rende avec tous les trésors de renseignements qu'elle nous apporte. Jamais collection de ce genre ne fut, en effet, plus nombreuse et plus instructive. Lampes, flambeaux, vases, aiguières, plateaux, coffrets, écritoires, tout le riche mobilier qui ornait et qui orne les maisons et les palais arabes, tout est là. Je dois me borner,

à mon grand regret, à signaler çà et là dans les vitrines les monuments qui me semblent offrir le plus d'intérêt. J'abandonne les armes, elles ne sont pas de mon ressort; je laisse donc de côté ces beaux casques de M. Piot et de M. Gérome provenant de Erzeroum et apportés à Sainte-Irène et cette magnifique épée dont nous reproduisons ici la poignée. Je signale tout d'abord le lion de bronze de M. E. Piot, qui provient de la vente Fortuny; il a été trouvé à Palencia, dans la Vieille-Castille; nous en publions une gravure.



ÉPÉE MORESQUE (XVe SIÈCLE)
(Collection de M. le marquis de Villaseca.)

Les grands flambeaux de M. de Rothschild et de M. Levaigneur, avec leurs longues lettres qui ont conservé intact l'argent de leur damasquinure, sont des pièces hors ligne. Elles portent le nom des deux fils de Mohammed-ben-Kelaoun : el Modhaffer Hadjy, el-Nasser Hassan. Sur un heurtoir de porte, je lis cette phrase : *Benediction sur notre maître, le sultan, le roi, el Man our, Seïf ed-dounia oua ed-din Kelaoun*. Je trouve les nombreux titres d'un prince ayoubite sur un grand plateau de M. Albert Goupil. Ce sultan est Malek el Kamel Abou'l Fath Nasser-ed-din Mohammed-ben-Abou-Bekr, ben-Ayoub, qui mourut en 635 (1238). Je relève des noms d'émir, esclaves du sultan El-Nasser-ben-Kelaoun, le sultan bahrite. Nous voyons beaucoup de monuments gravés sous son règne : il ne faut pas s'en étonner; ce prince, chassé du trône, fut par trois fois remis au pouvoir. Dans ces allées et venues de la royauté, le sultan Mohammed-ben-Kelaoun régna trente-deux ans; ce fut là la plus belle époque de l'art des graveurs sur métaux de la Syrie et de l'Égypte. Nous avons examiné ensemble, mon cher Schéfer, une merveille : c'est une écritoire de petite dimension, damasquinée d'or et d'argent, avec

des dessins d'une délicatesse extrême. Les titres du prince, qui courent sur les parois, sont très nombreux. Par malheur, le nom du sultan fait défaut; mais les canards, qui servirent d'armoiries à Kelaoun, nous indiquent assez que ce monument a été fait sous un des petits-fils de ce prince. Il en eut six. Cet encrier est probablement du XIVe siècle. Il appartient à M. Beurdeley. Passons sur la grande vasque de M. Goupil, faite au nom de l'émir Ahmed, émir el-Nassery. Je prends note du vase de M. Piot, portant pour armoiries un sabre au-dessus d'un canard; du pot, qui est aussi à M. Piot, et sur lequel je lis le nom du graveur Kotb-ed-din Mohammed-ben-Abd-Allah; du vase élégant, porté sur trois pieds,



COFFRET EN IVOIRE (AN 355 DE L'HÉGIRE).

(Collection de M. Albert Goupil.)

qui appartient à M. Posno. J'ai regret d'abandonner des pièces remarquables qu'il me faut négliger, car j'ai hâte d'arriver aux monuments offrant un intérêt d'étude tout exceptionnel.

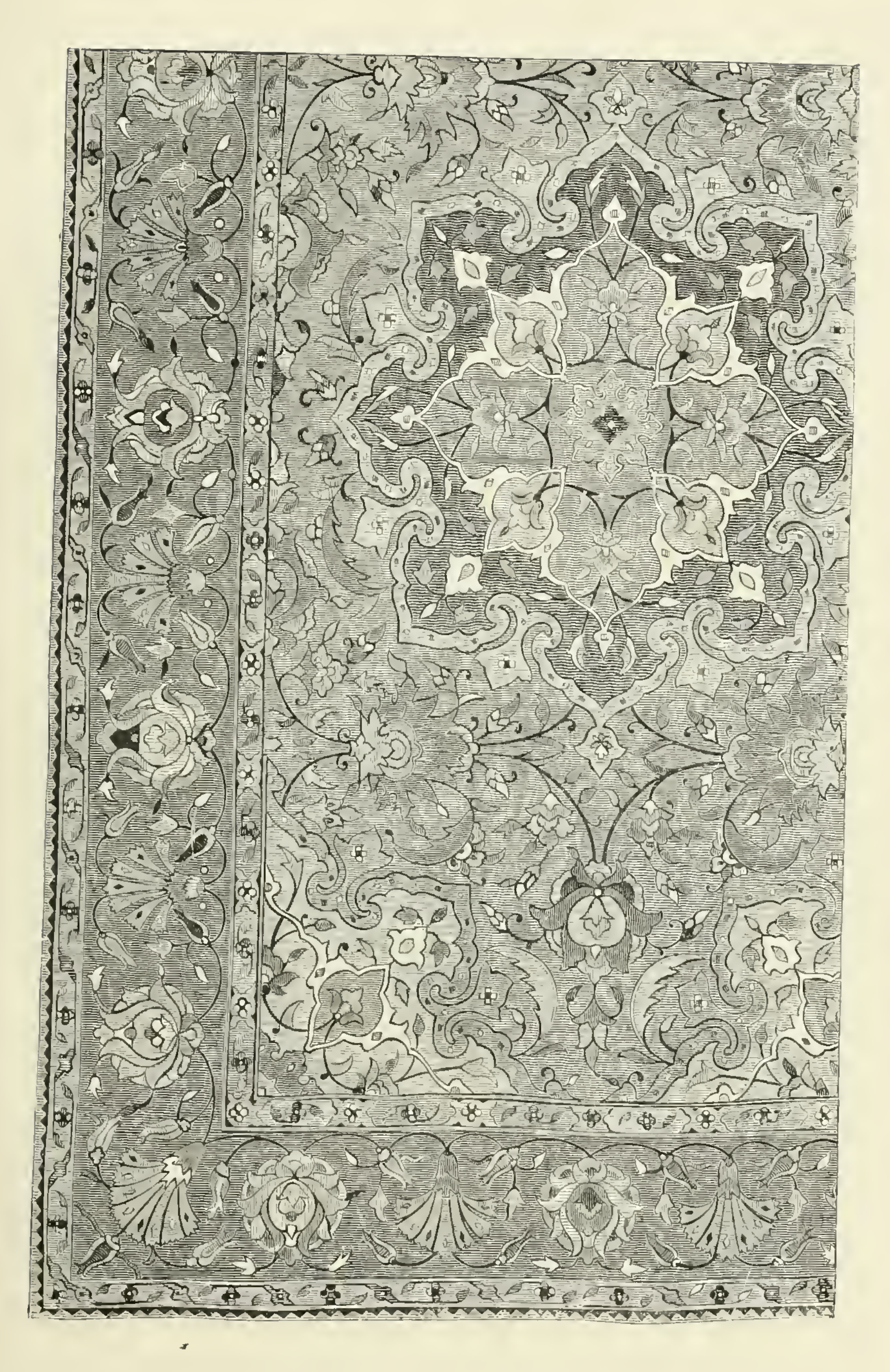
Vous avez été frappé, comme moi, de la richesse de la collection de M. Delort de Gléon, qui occupe, avec celle de M. Albert Goupil, la grande vitrine de la galerie. Elle mériterait une monographie. Vous avez vu ce vase à panse lisse, d'une forme si élégante, dont une légende d'argent entoure le cou; ce petit calice au goulot allongé, avec ses scènes de chasse, et sa fleur de lis, objet du goût le plus pur; ces beaux flambeaux avec médaillons; cette belle buire à six pans, d'un travail extrêmement fin, reproduisant les signes du zodiaque, mais dont les légendes sont en partie effacées, — je parle de celles qui contiennent les titres du sultan. Cette buire porte sur le col cette inscription : « Fait par Abd-el-

Fakir El Hadjaj-Mohammed, dans l'année 709 (1309). » Une vasque est signée par Ahmed-ben-Omar, et le nom de ce graveur se lit dans un cartouche fleuronné qui se détache sur la panse du vase. L'ornementation a aussi pour sujet principal des scènes de chasse. Ces représentations remontent bien loin dans l'antiquité orientale. Elles étaient en faveur chez les ouvriers sassanides. Je lis dans Abou Nowas, un poète du règne de Haroun-El-Raschid : « Nous restâmes à boire, un jour, un autre jour, puis un troisième suivi d'un autre. Le jour du départ fut le cinquième. Autour de nous circulait une coupe d'or que les artistes de Perse avaient ornée de diverses peintures. Le fond de la coupe représentait Kesra ; sur les côtés on voyait des buffles que des cavaliers poursuivaient l'arc à la main. » Continuons notre revue et arrivons à une pièce capitale.

C'est une buire : elle porte le nom de Malek-el-Modhaffer Youssouf-ben el Malek-el-Aziz Mohammed-ben-Ghazy. Ce Youssouf est le dernier sultan ayoubite d'Alep. Sur le col, en caractères damasquinés d'argent, on lit : « Gravé par Hossein-ben-Mohammed el Mossouly à Damas la bien gardée, l'an 659 (1260). » Or les Mogols venaient de s'emparer de Mossoul, et Hossein-ben-Mohammed, quittant sa ville natale, s'était donc réfugié à Damas, dont Youssouf était alors le souverain.

L'Exposition de M. Albert Goupil est bien importante avec ses vasques, ses plateaux, ses pièces d'armures, son chanfrein damasquiné, portant une légende sur le fronton ; mais le monument le plus curieux de cette précieuse collection est, à mon sens, un grand flambeau. Sans doute il a été fait pour quelque église de Syrie ou pour quelque seigneur chrétien, puisqu'il offre des sujets religieux, entre autres une scène de baptême, gravée sur un de ses médaillons. C'est aussi un artiste de Mossoul qui a exécuté ce vase. La légende dit : « Fait par Daoud-ben-Soleiman el Mossouly, l'an 646 (1248). »

J'en aurais fini avec cette série des monuments en bronze, si je ne voulais pas m'arrêter sur vos vases de fabrique chinoise, avec inscriptions pieuses arabes ; sur la grande lampe de M. Posno, damasquinée d'or et d'argent, mais qui offre tant de difficultés dans le déchiffrement de ses légendes, cachées encore sous la patine ; sur cette magnifique lampe de l'Alhambra, avec sa devise des rois nassérides : « Il n'y a de vainqueur que Dieu. » Elle est à l'exposition espagnole. Enfin sur votre belle lampe de bronze doré, suspendue par trois chaînettes, de l'art le plus délicat, de l'exécution la plus achevée, dont la légende, découpée à



FRAGMENT DE TAPIS PERSAN.

(Galerie orientale du Trocadéro.)

jour, nous donne le titre et le nom du sultan ed-Dhaher Rokn ed-dounia oua ed-din, Bibars. Pour honorer son maître, un eunuque du prince la fit mettre sur son tombeau. C'est là une des richesses de votre riche collection. Nous la reproduisons plus haut.

L'ouvrier arabe qui a manié le cuivre et le laiton avec tant d'habileté, montre la même adresse et la même sûreté de main en travaillant l'ivoire. Malheureusement ces monuments sont assez rares : vous connaissez le magnifique coffret de la cathédrale de Bayeux ; l'*arqueta* de Saint-Isidore de Léon est célèbre; elle a été faite au xie siècle pour un roi de Séville; elle porte le nom de l'artiste : Mohammed ebn Seradj. Le peintre Fortuny possédait un beau coffret dont le couvercle à pans coupés présentait dans des médaillons sculptés des canards, des gazelles, des faucons, des paons affrontés. Ce monument était antérieur au xiiie siècle. Nous l'avons retrouvé dans la galerie orientale auprès d'un objet des plus curieux par sa date. C'est la boîte en ivoire de M. Albert Goupil avec ses fleurons du plus ancien style : elle est entourée d'une légende en caractères coufiques qui ne nous donne rien d'intéressant en sa première partie, puisqu'elle ne contient que des vœux en l'honneur du propriétaire, mais qui nous indique l'époque de sa fabrication : « Fait dans l'année 355 (965). » Ce coffret est un des plus anciens monuments datés, de l'industrie arabe. Je ne parle pas des beaux produits de ces manufactures d'étoffes, de ces *Tiraz* dont la fabrication fut générale dès les premiers siècles, dans les pays musulmans. La simplicité des khalifes, successeurs directs du Prophète, fut rapidement oubliée. Le ier siècle de l'hégyre n'était pas encore achevé, que le goût, la passion même des étoffes d'Alexandrie, de l'Yémen, de Koufah s'était répandue de toutes parts, depuis le souverain jusqu'au peuple. Les ouvriers arabes s'étaient formés à côté des ouvriers de Constantinople et de la Perse. Partout des fabriques d'étoffes, — ce grand luxe, cette grande production de l'Orient : — Alexandrie a ses *cortine;* Kalmoun, Dabik, Bahnessa ont leurs tissus; la Perse est toujours le grand centre de production ; à Seraks les rubans brodés d'or ; à Touster les robes et les turbans ; Rey a ses vêtements, Tebriz ses *étaby* et ses *khitabi,* ses beaux satins, qu'elle expédie de toutes parts. Mais c'est d'Amol que viennent les plus fameux tapis pour la prière (Sidjadè) et d'autres tapis plus grands encore et d'un plus beau travail. Ces renseignements nous sont donnés par Yacout, qui parcourait la Perse dans les premières années du xiiie siècle. Ces fabriques restèrent longtemps florissantes. Chardin a constaté leur prospérité en nous don-

nant des détails sur cette riche industrie. Du reste, les pièces que nous connaissons — et elles sont nombreuses — nous disent assez quel était cet art de l'ouvrier persan. Il nous suffirait de jeter les regards sur les tapis que MM. de Rothschild, M. Albert Goupil et M. Gérôme ont exposés au Trocadéro, tapis d'un goût merveilleux, avec leurs dessins encadrés dans les légendes des bordures.

Yacout, dont je viens de parler, nous a donné des renseignements



BOUTEILLE EN FAÏENCE PERSANE.

(Collection de M. Schéfer.)

bien précieux sur l'industrie des potiers persans. Nous savons par lui qu'à Rey les maisons étaient recouvertes de briques peintes et enduites d'un vernis brillant et azuré, « comme les poteries des autres pays ». A Kaschan, dit-il, on fabrique de belles faïences qu'on appelle ordinairement *kaschi*. Un autre voyageur, Ibn-Batoutah, qui écrivait cent ans plus tard, en 1326 de notre ère, nous explique ce mot : « La cour de la mosquée djamy de Bagdad est pavée en marbre, et les murs sont revêtus de *kachany*. » A Mechded-Aly il prend cette note : « Les murailles du

couvent sont revêtues de cette sorte de faïence appelée kachany et qui ressemble à notre zilidj. » Ibn-Batoutah est du Maghreb ; la zilidj dont il parle n'est autre que l'azulejo des Espagnols, c'est-à-dire la plaque de faïence à peintures et à reflets métalliques. Une inscription donne le nom de kachany aux faïences coloriées qui couvrent à l'extérieur la mosquée d'Omar ; ce beau travail de décoration, fait par ordre de Soliman le Magnifique, a été terminé en 1528.

Partout dans les pays musulmans la kachany ou la zilidj est employée. Elle orne les mosquées, les kiosques, les palais, les maisons ; elle sert aux parements des habitations, aux revêtements des murs. Chardin nous a laissé une page curieuse au sujet de cette industrie des potiers persans : « La vaisselle d'émail, ou faïence, nous dit-il, est pareillement une de leurs plus belles manufactures : on en fait dans toute la Perse. La plus belle se fait à Chiraz, capitale de la Perside, à Metchid, capitale de la Bactriane, à Yesd, à Kerman en Caramanie et particulièrement dans un bourg de Caramanie nommé Zorende. Les pièces à quoi les potiers persans, qu'on appelle Kachiper, réussissent le mieux, sont les carreaux d'émail, peints et taillés en mosaïques. » Maintenant, quels sont les divers caractères par lesquels se distinguent ces nombreuses fabrications ? Le problème est bien difficile à résoudre. Pour un produit d'une consommation aussi générale, né du sol et employé sur le sol, chaque contrée a ses fabriques. L'Égypte, la Perse, la Syrie, Constantinople ont les leurs. Les ressources de nos collections ne sont peut-être pas suffisantes pour classer avec certitude ces diverses industries locales. C'est sur les lieux mêmes qu'il faudrait les étudier. Miss Mary Eliza Rogers a donné dans *l'Art Journal* (1874) une série d'articles des plus intéressants sur la fabrique de Damas, dont les potiers sont aujourd'hui établis à Salihiyeh, dans les environs de la ville. Après avoir constaté l'état actuel de cette industrie, miss Mary Rogers en a recherché l'origine. Elle remonte très haut, au XIIIe siècle ; sa prospérité fut interrompue à l'époque de l'invasion mogole, en ces jours où le vainqueur se saisit des ouvriers, qu'il emmena en captivité. Il y eut plus tard dans les siècles suivants, comme une renaissance de l'art de la poterie de Damas ; l'exportation de ces produits se fit en Italie et en France. Nos inventaires du XVe siècle les signalent souvent. Le fond en est pourpre ou bleu turquoise ; ils ont pour ornements, suivant les époques, des lettres, des frises d'arabesques et des fleurs. Un fin connaisseur qui a bien voulu m'aider de ses avis et qui a étudié chez eux les potiers de Damas,

M. Eugène Piot, confirme ces renseignements. M. Piot me dit que les faïences à reflet rouge dont les dessins font saillie sur le fond, proviennent des ateliers de Nicomédie. Il est hors de doute que les carreaux sur lesquels se trouvent des personnages, des cavaliers, comme dans les pièces de l'exposition de M. Dutuit, de M. Antiq, de M. Castellani, appartiennent à la Perse. C'est la loi : partout où nous voyons des figures, nous avons des ouvriers persans. Est-ce votre opinion, mon cher ami? et ne me suis-je pas trop avancé? C'est à vous de répondre, vous qui avez été à même de vous rendre compte de la question, en Perse, à



BRACELET ARABE EN OR.

(Collection de M. Stanislas Baron.)

Constantinople et en Syrie, et dont la superbe collection suffirait à l'étude de ces industries.

Depuis quelques années on a rapporté de Rhodes une foule de ces beaux plats d'un émail si lumineux et si éclatant, et dont l'ornementation de rinceaux, de feuillages et de fleurs est d'une exécution si libre et si parfaite. L'hôtel Cluny en a fait une des salles de son musée : vous, vous en possédez d'admirables. Une légende veut que dans un combat les chevaliers de Rhodes se soient emparés d'ouvriers persans qui ont acclimaté leur industrie dans l'île. Cette faïence de Lindos, qui serait donc d'origine persane, est aujourd'hui des plus en faveur. Cela tourne un peu à la fable; mais que ces plats, ces pots et ces aiguières soient persans, qu'ils soient de Damas ou de la côte de Syrie, ce qui me paraît plus vraisemblable, nous n'en avons pas moins là une industrie des plus remarquables et que l'exposition au Trocadéro a mise dans toute sa valeur. Une des pièces les plus anciennes de cette céramique orientale

est sans contredit ce vase de M. Dreyfus, au fond gris et bleu, recouvert d'un vernis sale, et sur lequel se détachent des lettres à tête de clou, analogues aux caractères des lampes et des bronzes du XIVe siècle. Votre lampe de faïence, sur laquelle se lit une légende pieuse en lettres blanches, me paraît avoisiner l'époque de ce curieux vase. Ce sont là des morceaux de premier ordre.

Cette exposition si riche en produits de la poterie des Arabes de l'Orient, est bien belle en pièces provenant des potiers arabes de l'Espagne. Avec ses jarres du Musée archéologique de Madrid et son *Brocal de Pozo,* sa margelle de puits du XIVe siècle, sur laquelle je lis le mot *kamel* répété à l'infini; avec sa plaque à reflets métalliques qui nous donne le nom du roi maure de Grenade, Abou'l Hadjadj, — appartient à Mme Fortuny; — avec la jarre de Ibrahim-ben-Sadoum, couverte d'inscriptions, portant sur sa panse des gazelles sur lesquelles se détachent les mots : « Honneur durable. » Je ne puis oublier ni la jarre de M. de Rothschild, ni le grand et magnifique vase de M. Basilewsky, ce rival du vase de l'Alhambra, dont le catalogue de la vente Fortuny nous a donné une longue description.

J'ai le regret de marcher aussi rapidement à travers tant de richesses. Combien de choses ai-je dû abandonner dans cette exposition orientale? Je n'ai touché ni aux bijoux, parmi lesquels il faudrait citer le bracelet en or de M. Baron, ni aux médailles de notre ami Rogers, dont la collection est si importante, ni aux livres de M. Didot et aux Corans du gouvernement égyptien, — des chefs-d'œuvre de calligraphie, — ni à vos manuscrits persans, ni aux manuscrits de M. Jacquemart! Chacune de ces séries aurait droit à une étude à part; mes notes se sont amoncelées, mais dans la rédaction définitive, elles ont fui entre mes mains. Il faut en finir : un article n'est pas un livre. Pourtant quelques lignes encore. Je veux vous parler d'un monument d'un intérêt capital et d'une beauté exceptionnelle : du superbe vase à reflets métalliques de M. Basilewsky. Autour du goulot, six personnages assis à la manière orientale et jouant de divers instruments se dessinent en saillie; des gazelles courent les unes derrière les autres dans une seconde frise; la partie centrale de la panse est occupée par un cercle dans lequel se détachent sept cavaliers, sept chasseurs, séparés par un valet de chasse, qui est à pied : au-dessous, dans une troisième zone, des animaux, le lion, le paon, la gazelle, etc.; enfin, au pied du vase, dans un quatrième et dernier cercle, des personnages au milieu de rinceaux et de feuillages.

C'est un monument d'un très bel aspect dans son ensemble, d'un goût exquis dans ses détails. Les rinceaux, les feuillages, les fleurs qui le décorent, sont du dessin le plus net et le plus ferme. A quelle époque appartient ce vase, qui est persan indubitablement et qui a été rapporté de Perse? Au XIII[e] siècle. J'appuie cette opinion sur la comparaison que je fais de ce vase avec votre manuscrit à peintures de Yahia-ben-Mahmoud et avec le manuscrit des Séances de Hariri de la Bibliothèque nationale, qui sont de la même époque (1232). Ce sont les mêmes figures, les mêmes physionomies, ce qui ne serait pas une preuve des plus convaincantes; mais ce sont les mêmes costumes, jusque dans les moindres détails des étoffes. Ce rapprochement me paraît ne laisser aucun doute à cet égard.

Maintenant, mon cher Schéfer, il ne suffit pas d'avoir tant de précieux monuments et de si nombreux renseignements sous la main. Il faut les utiliser. L'histoire de ces arts et de ces industries arabes est tout entière à faire. Qui peut et qui doit l'écrire? Un homme qui connaît l'Orient, qui a vécu sur lui et en lui, dont le nom fait autorité dans la science de l'histoire et de la littérature musulmanes, et qui, à un savoir aussi étendu et aussi sûr, unit le goût le plus éclairé et le plus délicat des choses de l'art. Si je ne vous nomme pas, mon cher ami, c'est que j'ai l'amitié des plus discrètes.

HENRI LAVOIX.



LES MÉDAILLES, LES MÉDAILLONS

ET LES

PLAQUETTES DE LA RENAISSANCE

I



Les médailles et les médaillons de la Renaissance appartiennent à la fois à l'art et à l'histoire; ils nous ont conservé les traits d'une foule de personnages illustres, d'une époque où la peinture des portraits n'existait pas encore, et là où les portraits existent, les médailles sont destinées, par leur nature, à les transmettre à la postérité d'une façon beaucoup plus durable et plus certaine. Elles émanent aussi, toutes, d'artistes distingués.

Nous disons médailles et médaillons, parce que l'on se sert indifféremment de l'un et de l'autre de ces deux mots. Le premier devrait s'entendre des pièces d'un plus petit module, mais où s'arrête la médaille, et où commence le médaillon?

Les médailles de la Renaissance étaient admirablement représentées à l'exposition du Trocadéro. On n'en a pas toujours fait le cas qu'elles méritaient. C'est une collection nouvelle, prise dans l'une des plus fines parties de la plastique; elle n'est encore représentée que par très peu d'amateurs; mais tous ont apporté à nous montrer ce qu'ils possèdent beaucoup d'empressement et de bonne grâce. MM. Armand, Baudoin,

Dreyfus, Eug. Dutuit, Dupasquier, Fillon, Heiss, Penchaud, Récamier, Spitzer, Valton, avaient envoyé la fleur de leurs cartons : il n'y a rien de tel que le zèle des néophytes. On aurait peut-être préféré voir toutes ces petites merveilles, classées géographiquement, se dérouler sur une seule plate-bande aux regards des curieux; mais il eût fallu pour cela



MÉDAILLON D'ALPHONSE D'ARAGON, PAR VITTORIO PISANO.

(Collection de M. Eug. Piot.)

supprimer l'individualité de l'amateur : il ne faut pas demander l'impossible.

Nos médailles échappent, par leur grand nombre, à la description que l'on serait tenté de faire de chacune d'elles. Après avoir payé ce tribut de reconnaissance aux exposants, nous nous bornerons ici à suivre l'art des médailles modernes dans l'ordre progressif de son développement, en nous arrêtant à quelques-uns des artistes qui se sont consacrés plus particulièrement à leur exécution.

Nous avons dit, précédemment, à propos des bustes de marbre faits vers le milieu du XV[e] siècle, en Italie, que nous signalions comme une nouveauté, qu'ils avaient été précédés par les médailles; c'est effectivement vers l'an 1440 que nous pouvons placer, approximativement, l'exécution de la plus ancienne médaille qui nous soit connue, celle qui[1]



REVERS DU MÉDAILLON D'ALPHONSE D'ARAGON.

(Collection de M. Eug. Piot.)

représente Jean Paléologue, avant-dernier empereur grec de Constantinople, médaillon de très grand format. Ce souverain était venu en Italie assister au concile œcuménique, tenu à Ferrare et à Florence (1437-1439), où devait se conclure l'union des Églises grecque et latine; il était rentré dans Constantinople en 1440. C'est dans les environs de ces dates que peut être placée l'exécution de la médaille qui nous a conservé les traits de ce souverain et la forme de sa bizarre coiffure. Elle est signée dans le champ du revers, en haut, OPVS. PISANI. PICTORIS.,

et pour plus de précautions, ou pour se faire mieux comprendre du personnage pour qui elle était exécutée, cette indication est répétée en grec dans l'exergue du bas.

Vittorio Pisano, plus connu sous le nom de Pisanello, est placé par tous ses contemporains au rang des plus illustres artistes de son siècle. C'était, en peinture, avec Paolo Ucello, Piero della Francesca et Gentile da Fabriano, un initiateur du style moderne. Avec eux il brisait le



LEONELLO D'ESTE, PAR VITTORIO PISANO.

(Médaille de la collection de M. Eug. Piot.)

masque hiératique, qui emprisonnait l'art dans des formes conventionnelles, toujours les mêmes. Dans leur sentiment profond de la modernité, ces artistes introduisaient des personnages de leur temps jusque dans les compositions religieuses, les seules, hélas! auxquelles ils avaient à prêter leurs pinceaux. Vittorio Pisano est le premier en date parmi les peintres de portraits. Il en avait fait un grand nombre. La *National Gallery* de Londres, possède celui de Leonello d'Este, le seul qui nous soit parvenu, portrait qui me paraît peint à l'huile, ce qui dérangerait un peu la légende d'Antonello de Messine; mais notre artiste n'est guère connu comme peintre, et les rares tableaux que l'on connaît de lui n'ont pas encore été suffisamment étudiés. L'indifférence des Italiens du XVIe

ou du xviie siècle pour ces premiers novateurs a causé la perte de la plupart de leurs ouvrages.

Le grand médaillon d'Alphonse d'Aragon, que nous publions, est un des beaux ouvrages de Pisanello et caractérise parfaitement sa manière : la belle disposition de la tête dans le champ ; l'imprévu, la grandeur et l'originalité de la composition des revers.

Ces nouveaux monuments de la numismatique ne tiennent en rien des médailles romaines du haut empire, ni même des beaux médaillons grecs de l'époque alexandrine, faits en Syrie ou dans l'Asie Mineure. Ils



INNOCENT VIII.

(Médaille italienne de la collection de M. B. Fillon.)

n'ont pas la sécheresse des premières et possèdent toute l'ampleur des seconds, sans présenter ce qu'il y a de ressenti dans le relief souvent exagéré des têtes.

Il y a dans le modelé méplat des têtes de Pisanello une très grande finesse, une très grande légèreté de touche et un sentiment rare de la physionomie du personnage représenté. Ses revers, où l'on trouve des raccourcis d'une grande hardiesse, rendus avec un très grand bonheur, sont peut-être plus remarquables encore. Il a souvent fait entrer dans la composition de ces délicats bas-reliefs, des animaux, des chevaux entre autres, qui sont traités avec une vérité et une noblesse de formes inconnues avant lui.

Les médailles de Pisanello sont en petit nombre, mais elles forment une galerie précieuse pour l'histoire. Toutes ne figuraient pas à notre Exposition. Nous y avons rencontré cependant : Philippe-Marie Visconti, Candide Decembrio, Francesco Sforza, trois personnages qui représentent une période dramatique de l'histoire du Milanais ; Nicolo Piccinino, *Mars alter,* le plus populaire des condottieri italiens du xve siècle ; François de Gonzague, marquis de Mantoue, Leonello d'Este, marquis de Ferrare, Sigismond-Pandolphe Malatesta, de Rimini, une poignée de guerriers illustres, protecteurs des lettres et des arts ; et enfin notre Alphonse d'Aragon, roi de Naples, bien surnommé *le Magnanime,* qui





JULES II. PAR CARADOSSO.

(Médaille de la collection de M. Eug. Piot)

les surpassait tous par la grandeur de ses entreprises et par la générosité de son caractère. Toutes les médailles de Pisanello sont signées ; quelques-unes portent la date de leur exécution. Elles ont été faites dans un très court espace de temps. La date de la plus ancienne est celle de 1443 ; la médaille que nous publions porte la plus récente. C'est peut-être le dernier ouvrage de l'artiste, qui est mort vers 1450.

Vittorio Pisano exécutait ses médaillons en bronze et en plomb ; les amateurs du xve siècle recherchaient plus particulièrement les derniers, dans lesquels ils trouvaient plus de finesse.

Les contemporains paraissent avoir été très touchés par la vue de ces productions d'un art à la fois élevé et charmant. Nous pourrions citer trois ou quatre poèmes latins des plus célèbres humanistes du

temps, Guarini, Basini, Porcelli, Strozzi, sans compter les prosateurs, écrits en l'honneur des portraits et des médailles de Pisanello. Par la facilité avec laquelle on pouvait les multiplier, celles-ci satisfaisaient, pour leur part, au besoin impérieux de savoir et de voir, au noble désir de gloire et de renommée qui est un des caractères de cette belle renaissance italienne : touchant enthousiasme qui devait nous valoir, avant la fin du siècle, tant de découvertes et d'œuvres admirables.

Pisanello doit être placé au rang de ces heureux novateurs qui ont, pour ainsi dire, posé les bornes du genre qu'ils ont créé. On a pu faire autrement, mais on n'a pas fait mieux, ni peut-être aussi bien que lui.

Une voie si vaillamment ouverte ne devait pas tarder à être par-





BRAMANTE, PAR CARADOSSO.

(Collection de M. Eug. Piot.)

courue par un grand nombre d'imitateurs. On peut citer parmi ses élèves et ses émules les plus connus : Matteo Pastis, Jean Boldu, Guidizani, Guacialotti, Constantis, Laurana, Bertoldo, Paul de Raguse, et, un peu plus tard, Marescotto, Andrea de Cremone, Della Torre de Vicence, Jean François de Parme, Antonio del Pollajuolo, Andrea della Robbia, tous grands artistes, sculpteurs ou peintres, et enfin Sperandio, qui, plus que tous les autres, a produit un très grand nombre de médaillons d'un modelé robuste. On a voulu identifier cet artiste avec un orfèvre du même nom, Sperandio Meliolus, de Mantoue ; nous croyons que c'est une erreur. Les deux médailles qui portent le nom de Meliolus ne sont nullement dans la manière des nombreux ouvrages signés OPVS SPERANDEI, qui représentent pour la plupart des Bolonais. Sperandio est du nombre assez grand d'artistes de talent, sur lesquels l'histoire de l'art est restée muette.

Nous avons dit que l'anonymat nous poursuivait dans les œuvres du xve siècle ; nous donnons le dessin d'un médaillon remarquable qui représente Mathias Corvin, roi de Hongrie, dont l'auteur nous est inconnu. Il était probablement du nombre des artistes qui avaient suivi Béatrice d'Aragon sur les bords du Danube et dont nous avons parlé plus haut.

Vers la fin du xve siècle, un célèbre artiste milanais, Caradosso, rompt avec la tradition des œuvres de Pisanello, et donne aux médailles



MATHIAS CORVIN.

(Collection de M. Eug. Piot.)

la forme qu'elles ont conservée depuis. Il emprunte aux monnaies romaines le grenetis qui leur sert de cadre, et régularise l'exergue du revers, qu'il plaçait, à leur imitation, en sens inverse de la tête, c'est-à-dire qu'il faut renverser la médaille de bas en haut pour le découvrir et non de droite à gauche. Cette particularité, qui semble de peu d'importance, est cependant bonne à observer ; il ne s'en est jamais départi. On doit à cet artiste les médailles des derniers Sforce de Milan, celles des papes Alexandre VI et Jules II, et un portrait intéressant du premier architecte de Saint-Pierre de Rome, le Bramante.

Vittore Camelo, un bon sculpteur vénitien, qui vivait à la même époque, se rapproche encore davantage, dans quelques-uns de ses ouvrages, de l'imitation des médailles romaines, par le module de ses

pièces. Mais cette mode, qui tenait au goût nouveau alors pour la numismatique ancienne, et au désir de donner une place aux médailles modernes à la suite des grands bronzes romains, n'empêchait pas d'exécuter des médaillons d'un format plus grand. Ils ont été faits en nombre très considérable pendant la première moitié du XVIe siècle, et deux pages de cette revue ne suffiraient pas à enregistrer les noms, seuls, des artistes qui les ont exécutés, à Rome, à Milan, à Parme, à Venise, à Florence, à Sienne ; nous les supprimons pour ne pas faire étalage inu-



CHARLES VIII.

(Médaille italienne de la collection de M. B. Fillon.)

tile d'érudition. On recherche surtout, et notre exposition montrait en grand nombre les beaux ouvrages de Pomedello, de Lion Lioni, de Jacopo Trezzo, de Benvenuto Cellini, d'Annibal Fontana, d'Alessandro Vittoria, de Pietro Paolo Olivieri, tous sculpteurs qui se sont distingués par des œuvres importantes.

Le médaillon, au XVIe siècle, en Italie, était devenu une mode à laquelle nul ne se refusait, comme c'était chez nous la mode, au XVIIe siècle, de faire graver son portrait au burin. C'était aussi pour les artistes un moyen de se concilier la bienveillance des puissants personnages en position de faire exécuter de plus grands travaux, et je suis bien surpris que, de nos jours, nul n'ait suivi la même voie, tout en

continuant la série des grands médaillons modernes si brillamment inaugurée par David d'Angers il y a cinquante ans. Nous ne manquons pas de ministres qui seraient charmés d'entrer en aussi brillante compagnie, et si par hasard leur tête ne répondait pas toujours à l'idéal de l'artiste, il y a leurs femmes et leurs filles, plus élégantes et plus belles, bien capables de former une galerie de portraits charmants.

Aux époques de goût, la médaille n'appartient pas seulement aux grands hommes, c'est un objet d'art que tout le monde peut se per-



HIERONIMA SACRATA, PAR PASTORINO.

(Collection de M. Eug. Piot.)

mettre. Qui sait si un médaillon fait par un artiste distingué ne serait pas un chemin modeste et détourné pour arriver à cette perpétuité du souvenir dont le désir est au fond de chacun de nous?

La galerie des belles Italiennes du temps passé, dont les médaillons nous ont conservé les élégances et le souvenir, est nombreuse, et nul n'y a contribué davantage que Pastorino de Sienne. Un très intelligent amateur, qui est aussi un des grands architectes de notre temps, M. Armand, a dressé un catalogue de l'œuvre de Pastorino, qu'il a bien voulu me communiquer. Il ne contient pas moins de soixante-quinze articles; presque tous ses médaillons sont des portraits de femme. J'en possède pour ma part près de cinquante qui forment la plus charmante collec-

tion de têtes, de coiffures et d'ajustements de corsages que l'on puisse voir. L'artiste se contentait de signer ses ouvrages de l'initiale P, à laquelle il ajoutait souvent une date; aussi est-il resté inconnu jusqu'à ces derniers temps. On oublie trop souvent, dans la grande histoire, les artistes familiers qui mettent leurs talents au service des mondanités de chaque jour, et l'on a tort : ce sont les seuls qui nous donnent la véritable physionomie du temps où ils ont vécu. Nous donnons ici le dessin d'un des bons médaillons de Pastorino; il représente une dame de Fer-



HANS BURGMAIR.

(Médaillon de la collection de M. Eug. Piot.)

rare, Hieronima Sacrata, qui ne se distinguait probablement que par sa beauté, mais la publicité s'en empare aujourd'hui, et chacun va la connaître; sa mémoire aura trouvé un abri sous l'aile de l'artiste de talent qui nous a laissé son portrait. Les femmes devraient se rappeler plus souvent les vers du chantre d'Elvire.

En indiquant le nom de quelques-uns des artistes qui ont exécuté des médaillons de cire colorée, nous avons oublié Pastorino, que nous aurions dû précisément citer le premier. Un biographe assure que les siens paraissaient vivants, et, en effet, en nous rappelant la fraîcheur et l'éclat des œuvres modernes de ce genre, il est facile d'imaginer la vivacité et le charme que ces gracieux ouvrages devaient avoir, dans leur nouveauté, traités par un tel artiste.

Les médaillons de Pastorino ont été exécutés dans un assez court espace de temps, de 1550 à 1560; ils sont précieux pour l'histoire du costume.

En Italie, pendant la seconde moitié du xvi[e] siècle, les médailles obtenues au moyen de coins gravés sur acier prennent insensiblement la place des médaillons exécutés par le procédé plus simple de la fonte. Les perfectionnements apportés au balancier, qui permettaient de frapper des pièces d'un plus grand module, entrent pour beaucoup dans cette évolution qui nous a privés d'œuvres plus variées et d'un sentiment plus individuel, que nous préférons de beaucoup.

Ce n'est pas qu'une médaille ne puisse être une œuvre d'art fort



FRANÇOIS Ier, PAR BENVENUTO CELLINI.

(Cabinet des médailles.)

remarquable, nous avons mille preuves du contraire; mais le procédé ne souffre pas la médiocrité, et la gravure des coins, qui est un art à part, localise cette branche de la plastique entre les mains d'un nombre d'artistes restreint. Le balancier répondait à un plus grand besoin de diffusion, il devait réussir; mais, en donnant aux médailles une netteté qui tourne trop souvent à la sécheresse, il leur enlevait du même coup la touche artistique qui fait leur charme. Dans les arts, le perfectionnement mécanique est bien rarement un progrès.

La gravure des médailles, devenue un art officiel, a surtout été encouragée, en Italie, à la cour des Papes.

L'Allemagne a également produit un grand nombre de médailles intéressantes. On sait la patience et la délicatesse que les artistes de ce pays ont apportées dans le travail du bois; leurs médailles ne sont pas moins remarquables sous ce rapport. Quelques-unes, d'un très petit

module, sont de véritables merveilles. Dans les médaillons de femme de plus grandes dimensions, les ajustements de corsages et les chapeaux à larges bords sont aussi disposés avec une grande élégance. Deux artistes et deux écoles rivales se partagent l'honneur des meilleures productions allemandes du XVIe siècle : Heinrich Reitz, orfèvre de Leipzig, qui a beaucoup travaillé pour les Électeurs de Saxe (on reconnaît très visiblement dans ses médailles l'influence de Lucas Cranach); Freiderich



HENRI III, MÉDAILLON ATTRIBUÉ A GERMAIN PILON.

(Dessin réduit d'après l'original de la collection de M. B. Fillon.)

Hagenauer, d'Augsbourg, dont le style est plus simple. Ses grands médaillons sont tout à fait remarquables. Il paraît avoir été attaché à la cour de l'empereur Ferdinand Ier, frère de Charles-Quint.

Les médailles exécutées par les orfèvres de Nuremberg et d'Augsbourg sont innombrables. Les patriciens-banquiers de la dernière de ces villes et les bourgeois de l'autre ne se sont rien refusé en ce genre. Il est difficile de séparer les productions de ces deux grands ateliers rivaux et de les distinguer entre elles. Nous donnons ici le médaillon de Hans Burgmair qui éclaircit un point douteux de la chronologie artistique

allemande. Bartsch n'a point connu la date de la naissance de cet artiste; on l'a dit souvent élève d'Albert Dürer; on ne prête qu'aux riches. Burgmair, né en 1474, trois ans après Dürer, n'a été que son compétiteur, souvent heureux. Les médailles allemandes sont rares en France. On a pu voir quelques beaux spécimens des œuvres d'Hagenauer dans la collection de M. Dreyfus.

L'art français des médailles suit, à distance, l'exemple donné par l'Italie. La plus ancienne médaille française est une pièce d'or à l'effigie de Charles VIII et, au revers, d'Anne de Bretagne, fondue à Lyon en



PHILIPPE DESPORTES, PAR PRIMAVERA.

(Médaille de la collection de M. Heiss.)

1493, à l'occasion du passage de ce souverain, qui se rendait en Italie pour faire valoir les droits de la Maison d'Anjou sur le trône de Naples. La légende (au revers) : *La république de Lyon a fait fondre cette pièce sous le règne d'Anne,* semble indiquer qu'elle n'a été publiée qu'après le départ du roi et pendant la régence de la reine.

La seconde est un grand médaillon, beaucoup plus connu, exécuté encore à Lyon, dans une circonstance exactement semblable, en l'honneur de Louis XII. Il a également pour revers le buste d'Anne de Bretagne. Louis d'Orléans, après avoir succédé au trône de Charles VIII, mort en 1498, n'avait guère tardé à épouser sa veuve; et la légende du médaillon répète, sans se mettre en frais d'imagination : *La république*

de Lyon, joyeuse du second règne d'Anne, etc. Cette pièce porte la date 1499 ; un heureux hasard nous en a fait connaître les auteurs : maîtres Nicolas et Jehan de Saint-Priest, aidés, pour la fonte, par l'orfèvre Jehan Lepère ; ce qui prouve qu'ils n'appartenaient pas à cette corporation. Simples sculpteurs, leur salaire se montait à *quatre écus d'or.*

Les souverains français avaient été mis en goût de ces sortes d'illustrations par trois ou quatre pièces du même genre faites en Italie pour Charles VIII. Le règne de Louis XII nous a donné plusieurs autres médailles, et elles se sont multipliées sous ceux de François Ier et de



MÉDAILLON DE BRONZE.

(Collection de M. Heiss.)

Henri II. On trouvera ici le dessin de la médaille du premier de ces souverains, par Benvenuto Cellini ; c'est un des bons ouvrages de cet artiste.

Nous sommes moins heureux pour les noms des artistes à qui peuvent être attribuées celles qui sont venues plus tard ; toutes sont anonymes. On ne sait pas non plus quel est l'auteur d'une belle suite de grands médaillons représentant Henri II, Catherine de Médicis, ses deux fils Charles IX et Henri III, et Élisabeth d'Autriche, veuve du premier. On s'accorde généralement à les attribuer à Germain Pilon, et ils sont dignes de ce grand artiste. Celui de Henri II porte le millésime de 1559, qui est la date de sa mort. Nous reproduisons dans une proportion réduite celui de Henri III ; ils nous paraissent tous les cinq avoir été exécutés en même temps que ce dernier, c'est-à-dire en 1575.

Germain Pilon, très aimé du roi Charles IX, avait été nommé :

« sculpteur, conducteur et contrôleur général en l'art de sculpture sur le fait des monnaies du roi et revers d'icelles, » — et admis dans cette charge par la cour des monnaies en 1573. Peut-être les cinq médaillons royaux ont-ils été exécutés pour donner à la cour des monnaies, toujours jalouse de ses droits, une preuve surabondante de sa capacité. Son office l'obligeait à fournir au *tailleur* (graveur), des modèles en cire de toutes les effigies qui devaient être placées sur les monnaies.

Nous avons de curieuses particularités sur cet usage. En 1590, la



LOUIS XIII. PAR DUPRÉ.

(Médaille de la collection de M. Eug. Piot.)

Ligue décida que l'on frapperait la monnaie française à l'effigie du cardinal de Bourbon, l'éphémère Charles X. Germain Pilon, qui fournissait les modèles, fit prévaloir l'idée de donner au concours la gravure des poinçons, concours qui eut lieu entre Philippe Regnault, Nicolas Roussel et Pierre Merigot. Le premier remporta le prix, sa pièce est fort belle ; les habiles graveurs ne manquaient pas. Cette division du travail nous donne le secret de l'anonymie de toutes nos médailles frappées au balancier : le sculpteur ne voulait pas permettre au graveur de signer le modèle qu'il lui avait donné, et réciproquement. Elle fut aussi la cause de l'amoindrissement du résultat, et d'une sécheresse qu'il est facile de remarquer dans beaucoup de nos médailles. Les graveurs étaient habiles,

mais l'originalité du modèle fourni par le sculpteur s'affaiblissait sous leurs travaux.

Nous placerons parmi les artistes français Jacques Primavera, médailliste peu connu. Son nom indique une origine italienne, mais il paraît n'avoir travaillé qu'en France, ou tout au moins aucun des personnages qu'il a représentés n'est Italien. Ses médaillons sont excellents ; par son style il paraît appartenir à l'école de Milan. Nous connaissons de lui les médaillons de la reine Catherine de Médicis, du duc d'Alen-



REVERS DE LA MÉDAILLE DE LOUIS XIII, PAR DUPRÉ.

(Collection de M. Eug. Piot.)

çon, son fils, de Charles de Lorraine, d'Élisabeth d'Angleterre, de César de Belgarde, du duc de Béthune ; et, particularité rare, ceux de quelques-uns de nos poètes : Christophe de Thou, Ronsard, Antoine de Baïf et Philippe Desportes. Les poètes n'avaient pas encore eu, chez nous, les honneurs de la médaille. Nous publions celle de Desportes, qui est inédite. Primavera n'a point laissé d'autre trace dans l'histoire de l'art que ses médaillons ; tous sont signés et du même module. Peut-être est-il mort jeune.

Il nous faut descendre jusqu'à la pacification de la France par l'avènement de Henri IV au trône, pour voir paraitre notre Guillaume Dupré, qui devait continuer en France, par une longue suite d'œuvres

brillantes, la tradition des médaillons de bronze coulés italiens. Guillaume Dupré, très habile sculpteur, qui devait occuper sous Henri IV et sous Louis XIII, comme Germain Pilon sous Henri III, la charge de contrôleur général des poinçons en effigie pour les monnaies, nous a laissé, dans ses médaillons, une illustration précieuse de la physionomie et des élégances de son temps. Un de ses premiers ouvrages, il n'avait



LE DOGE MEMMO, PAR GUILLAUME DUPRÉ.

(Collection de M. G. Dreyfus.)

guère plus de vingt-cinq ans, est un beau médaillon portant au revers la légende : PROPAGO IMPERI. Elle fait allusion au Dauphin, qui commençait à avoir trois ans, et, par sa composition ingénieuse, devait également plaire au roi et à la reine. Nous ne pouvons mieux faire que de transcrire un extrait des lettres patentes qui lui donnaient le privilège exclusif de fondre et de vendre une « medalle double en laquelle est « représentée d'un costé nostre portraict et effigie avec celluy de la « Royne, notre très chère et très aimée compagne et espouse, et soubs « l'espaule de la figure y est escript G. DVPRE ; et au revers de la dicte

« medalle est representée une alliance de Mars et Pallas, aussi à nostre « ressemblance, avec ung petit enfant au milieu posant le pied sur un « Dauphin, etc. » Ce document, qui emporte avec lui une très exacte description de la pièce, témoigne aussi de l'importance qu'on y attachait.

En 1612, Dupré fit un voyage en Italie. Il y a exécuté un certain nombre de grands médaillons, à Florence, à Mantoue, à Venise, celui du doge Memmo entre autres; ouvrages superbes et bien faits pour rendre jaloux les artistes italiens d'alors, fort dégénérés de leur antique valeur.

Je soupçonne Guillaume Dupré d'avoir flatté son époque; c'était un moyen de lui plaire, qui ne nous déplaît pas non plus. C'est par l'accent



MARIE DE MÉDICIS, MÉDAILLE EN ARGENT, PAR DUPRÉ.

(Collection de M. B. Fillon.)

moderne, il ne faut pas cesser de le répéter en présence de tant de monuments anciens qui en portent témoignage, c'est par l'accent moderne, par un très vif sentiment des choses et des hommes de son temps, que l'artiste peut assurer à ses œuvres ce double intérêt de l'utile et de l'agréable; s'il trouve quelques défaillances dans ce qui l'entoure, il peut toujours les raffermir et les relever par l'art. Si dans une médaille, par exemple, la tête du personnage ne répond pas à son besoin d'idéal, il lui reste le revers, où il peut dans un petit espace faire entrer un véritable chef-d'œuvre, comme l'a fait notre Guillaume Dupré dans son élégante médaille de Louis XIII.

C'est à propos des belles productions de Dupré, qui se distinguent par une netteté de fonte si grande, que parfois, en les examinant, on se prend à douter si elles ne sortent pas plutôt de dessous le balancier du monnayeur que de l'étrier du fondeur, qu'il convient de nous arrêter sur leurs procédés d'exécution.

Les médailles de la Renaissance sont dites, par les meilleurs auteurs, *coulées* et *ciselées*. Il faut en retrancher la moitié : elles sont coulées seulement, et les belles doivent être absolument sans aucune retouche.

Nous venons de voir dans quels termes le roi donnait à Dupré le privilège d'exploiter la publication de ses médaillons; les demandes, paraît-il, furent nombreuses : on les voulait d'or ou d'argent, et on les portait sur la poitrine suspendues à une chaîne de métal. Nous savons, par un document publié par la *Société de l'Histoire de l'art français*, que la communauté des orfèvres tenta de s'opposer à ces fontes d'or et d'argent, qu'elle regardait comme son privilège, et il ne fallut rien moins qu'un nouvel ordre, décidé en conseil et signé par le roi, pour confirmer Dupré dans la permission de tenir *publiquement forges, fourneaux et soufflets, dans sa Galerie du Louvre, pour fondre or et argent,* afin qu'il puisse faire ladite médaille et toutes autres, à la louange de Sadite Majesté.

Les délicates opérations de la fonte des œuvres d'art n'ont jamais été abandonnées à des mains vulgaires; les artistes s'en sont toujours occupés eux-mêmes, et une terre, propre à la fonte, composée d'éléments choisis, a toujours été regardée comme importante. Nous en trouvons une recette dans le Traité de peinture de Cennino Cennini, qui est du XIVe siècle; on en a relevé une autre dans les manuscrits de Léonard de Vinci, et Cellini, dans son *Traité d'orfèvrerie,* vante l'excellence du sable fin que l'on trouvait à Paris. Ce serait accréditer une très fausse opinion que de chercher à prouver le contraire. — Je vois précisément, à la suite du document que je viens de citer, dans la même publication, qu'à l'aide d'un écrit de 1619, où un obscur potier est qualifié de *mouleur en médailles et marchand de rocaille,* on a voulu établir que la fonte des médaillons de Germain Pilon et de Guil. Dupré pouvait bien, alors, avoir été dévolue à ces artistes grossiers. L'erreur est manifeste; elle repose sur une fausse interprétation du mot *médaille*. L'annotateur, M. de Montaiglon, n'a pas fait attention que Bernard Palissy, qu'il cite, a désigné sous ce nom de *medalles,* et *médailles,* dans son Œuvre de terre, des reliefs, masques ou mascarons, qu'il introduisait dans la composition de ses rustiques figulines, et qu'il était en présence d'un terme du métier de rocailleur [1].

1. *Le Moyen de devenir riche,* par maître Bernard Palissy; 2 vol. in-8°. Paris, 1636 (2e vol., chap. de l'*Art de terre et de son utilité,* page 386).

II



On désigne sous le nom de *plaquettes,* parmi les amateurs, de petits bas-reliefs de bronze qui nous paraissent avoir eu pour objet de conserver le souvenir des ouvrages des meilleurs orfèvres de la Renaissance italienne : baisers de paix, boutons de chape, agrafes de vêtements, *enseignes, imprese* ou *medagliette* que l'on attachait aux bonnets; ornements que l'on attachait aux armures et aux ceinturons, ou que l'on clouait sur les harnais des chevaux pour les jours de cérémonie, enfin bas-reliefs dont on ornait des coffrets, des salières et des encriers; toutes choses que l'on exécutait en argent ou en or, repoussé et ciselé avec la plus grande



PLAQUETTE MILANAISE DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. G. Dreyfus.)

délicatesse. On tirait de ces beaux ouvrages des empreintes en soufre, ou on les coulait en bronze, pour en garder la mémoire et pour servir de modèle et d'exemple.

C'est encore une collection nouvelle qui prend place entre les œuvres de bronze plus développées de la plastique et les médailles que l'exposition du Trocadéro a présentées au grand public pour la première fois, nombreuse et variée. La collection de M. Gustave Dreyfus, entre autres, s'y faisait remarquer par la belle conservation et la finesse des épreuves.

Nous avons retrouvé dans un petit ouvrage fort rare, écrit par un



GRAND MÉDAILLON DE LÉON-BAPTISTE ALBERTI.

(Collection de M. G. Dreyfus.)

antiquaire des premières années du XVI[e] siècle, *de Nobilitate rerum,* la description d'une pièce d'orfèvrerie célèbre exécutée, à la fin du siècle précédent, par Caradosso (de Milan), qui confirme notre dire; nous la traduisons littéralement :

«...Caradosso, par la perfection de ses ouvrages, l'emporte sur tous les artistes, italiens ou étrangers. Leurs beautés pénétrantes sont telles, que les plus experts hésitent à décider si elles ne sont pas plutôt sorties des mains de Lysippe ou de Praxitèle que de celles d'un artiste moderne.

« Il existe de lui un encrier (nous laissons de côté d'autres ouvrages excellents) où l'art semble avoir réuni et épuisé tous ses efforts : il n'est pas possible de les pousser plus loin. Sur l'une des faces, des cavaliers

nus accourent à l'aide d'un enfant ravi par un aigle, et ceux qui regardent l'aigle emportant l'enfant semblent, eux et leurs chevaux, vouloir le suivre dans les airs : il a voulu figurer le rapt de Ganymède. L'autre face représente le combat des Lapithes et des Centaures; sur la troisième, Hercule, domptant Cacus, appuie son genou vainqueur sur la poitrine de son ennemi renversé, tandis que, lui serrant la gorge de la main gauche, il lui ferme la bouche de la droite. Hercule, étouffant un lion, occupe le quatrième côté; ici le modelé est si parfait que l'on croit



APOLLON ET MARSYAS.

(Plaquette de la collection de M. Courajod.)

entendre le héros emporté par la fureur et les rugissements que la douleur arrache au lion.

« On a fait de ces bas-reliefs excellents beaucoup d'empreintes en soufre; partout en Italie elles ont provoqué l'admiration de ceux qui les ont vues. On dit que Jean d'Aragon, fils du roi de Naples, Ferdinand, a offert de cet encrier quinze cents pièces d'or. »

La *Gazette* a publié le dessin d'un des bas-reliefs que nous venons de décrire, d'après la plaquette de bronze qui fait partie de la collection de M. Dreyfus; nous possédons le premier, l'Enlèvement de Ganymède. Le troisième se trouvait, je crois, dans la collection de M. His de la Salle, mais l'ensemble de l'encrier n'est pas connu.

D'autres petits bas-reliefs, à figures presque microscopiques, doivent être attribués à un autre orfèvre milanais contemporain de Caradosso — *Daniel Arcioni* ou *Arzoni,* — dont l'écrivain que nous venons de citer nous a également conservé le souvenir. Cet artiste avait fait une salière d'argent, du poids de quatorze onces, qui avait été payée sept cents pièces d'or; il excellait surtout dans l'exécution des nielles et dans un genre d'ouvrages, « qui, dit notre auteur, touche à la verrerie et que les



SAINT SÉBASTIEN, ATTRIBUÉ A D. ARCIONI.

(Collection de M. Eug. Piot.)

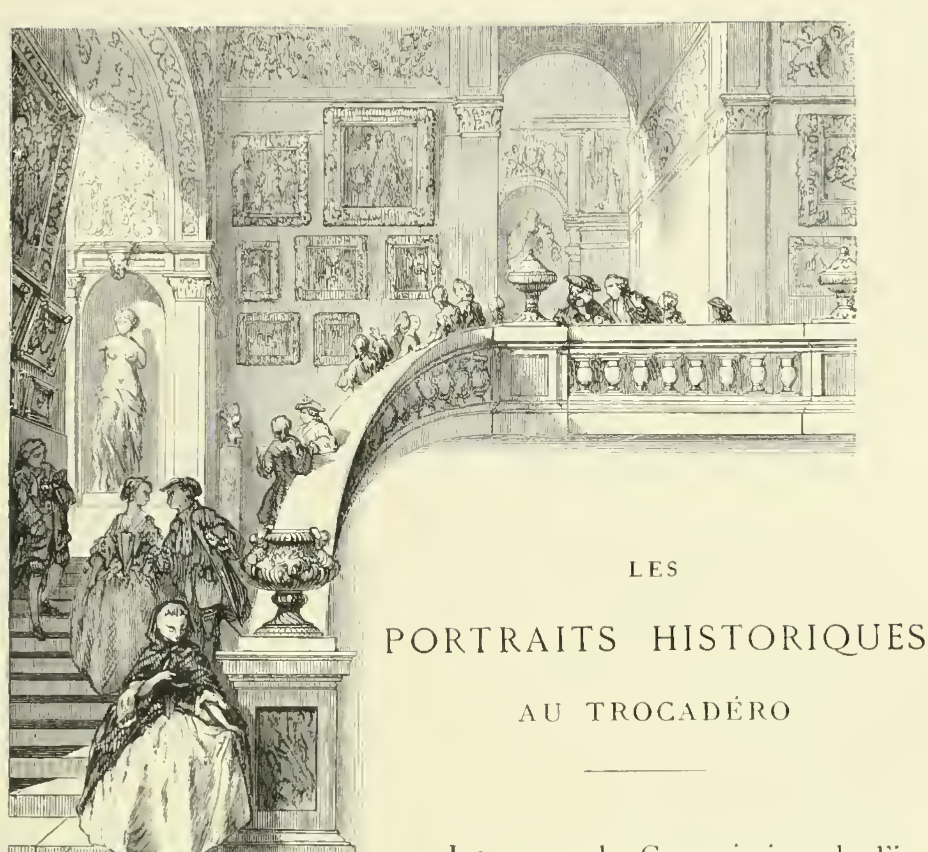
verriers appellent émail. Il est certain qu'il a donné des preuves de tant de délicatesse et d'originalité dans ses œuvres, où l'ordonnance est unie à la grâce, que les maîtres de l'art le tiennent en très grande estime. » Nous ne connaissons de lui que de petites *Paix,* peintes en émail, sur fond bleu clair, avec une extrême délicatesse. C'est le plus souvent la Vierge entourée de saints, assise sur un trône d'une architecture très élégante. M. Gatteaux en possédait de ce genre. Elles n'avaient pas échappé à l'attention de M. Léon de Laborde. On croit voir, disait-il, un tableau de Mantegna, vu par le gros bout de la lorgnette. Un certain nombre de nos petits bas-reliefs de bronze s'accordent parfaitement avec l'idée qui nous est donnée des travaux d'Arcioni, comme orfèvre et

comme graveur de nielles sur argent, dont ils n'excèdent pas les dimensions. Tels sont le saint Sébastien que nous reproduisons ici et l'agrafe, appartenant à M. Bonaffé, que nous donnons en cul-de-lampe.

Ce que nous venons de dire des plaquettes suffit pour expliquer l'intérêt dont elles sont l'objet. Nous avons essayé de caractériser celles de deux orfèvres milanais; mais les artistes de Venise, de Florence et de Rome, les graveurs sur cristal de roche, entre autres, nous ont laissé beaucoup d'autres monuments du même genre.

EUG. PIOT.





LES

PORTRAITS HISTORIQUES

AU TROCADÉRO

Lorsque la Commission de l'inventaire des richesses d'art de la France songea, l'année dernière, à organiser une exposition de portraits historiques, elle ne voulait pas seulement réunir une collection précieuse au point de vue de l'iconographie; elle entendait montrer à ceux qui l'ignorent, que, dans l'effigie peinte ou sculptée, dans la miniature, le crayon ou la médaille, l'école française a de tout temps compté de vaillants portraitistes. Elle désirait donc que ce musée provisoire fût exposé en pleine lumière, de façon à donner à la foule comme aux délicats un enseignement et une joie.

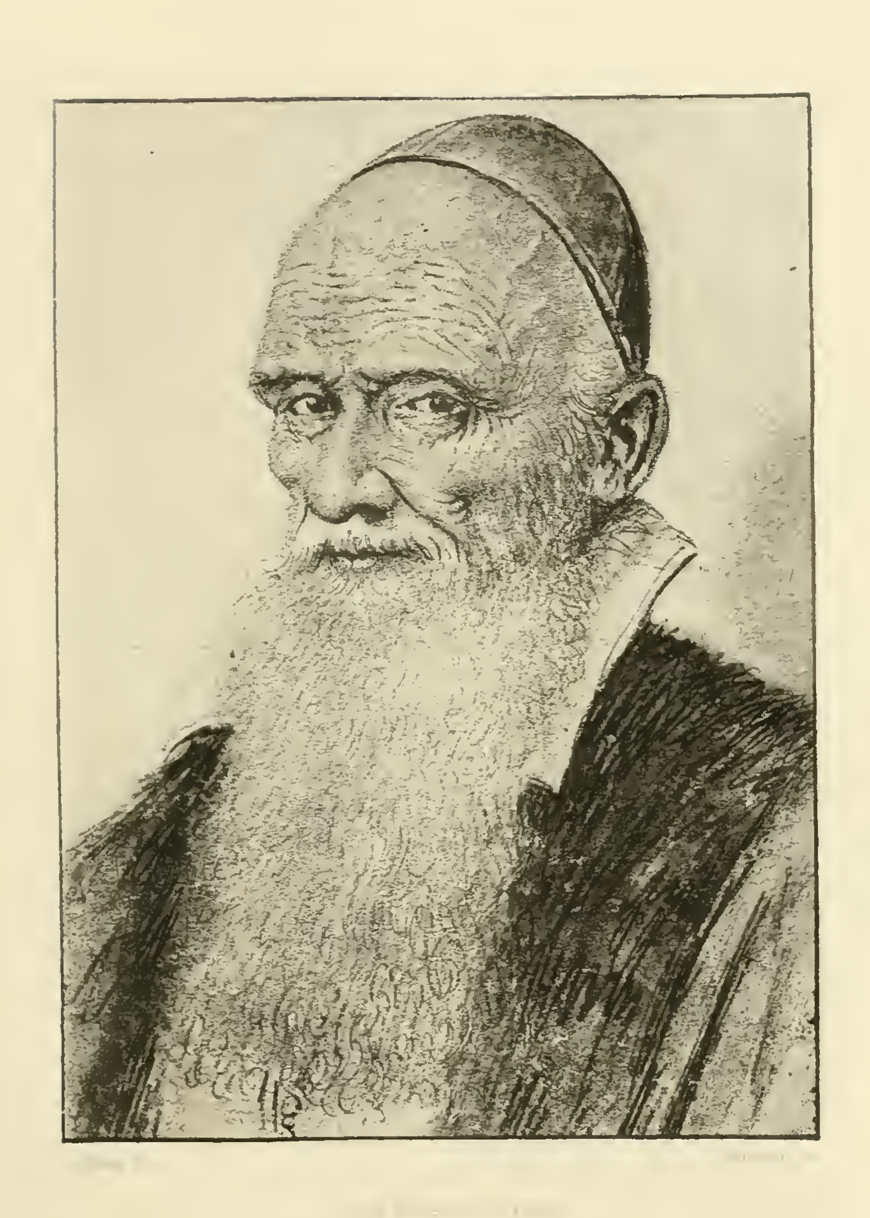
On sait que ce beau programme n'a pas été complètement suivi. Les galeries de province, les établissements publics, les églises, les amateurs ont répondu à l'appel de la Commission avec un zèle dont on ne saurait trop les remercier : il est arrivé de Paris et des départements de véritables trésors. Mais, lorsqu'il a fallu tirer parti de ces richesses, des difficultés imprévues se sont révélées. Le local sur lequel les organisateurs de la fête avaient cru pouvoir compter leur a été enlevé, et, à la suite d'hésitations sans fin et de pourparlers qui commençaient à lasser la patience des amis de Germain Pilon, de Largillière et de Prud'hon, il a fallu se décider à installer l'exposition des portraits dans les deux

salles des Conférences, au Trocadéro, c'est-à-dire dans des locaux qui peuvent avoir toutes les qualités du monde, mais qui, en raison de la pauvre lumière qui les éclaire, sont absolument impropres à la destination qu'on leur a donnée.

Et ce n'est pas seulement le rayon qui a manqué à nos portraits. La place ayant fait défaut, il a fallu disposer les peintures par étages successifs, de telle sorte que les dernières rangées se sont trouvées suspendues à des hauteurs malaisément accessibles à l'œil humain. Mignard était dans les frises, et Drouais allait aux étoiles. L'espace étant d'ailleurs insuffisant, on a dû faire un choix, et ce n'est que pendant la seconde quinzaine d'octobre que l'établissement de cloisons mobiles a permis d'exposer les cent portraits qui, lors du premier classement, n'avaient pu trouver place sur les murailles. Je dois même dire que si le bonheur consiste à vivre dans l'ombre, ces peintures ont connu le maximum de la félicité.

L'exposition a eu d'autres infortunes. Les deux salles du Trocadéro étaient consacrées à toutes sortes de congrès et de réunions savantes; de là la nécessité de les fermer avant les séances, pendant les séances, et quelquefois après. La protection accordée aux conférenciers s'est donc précisée par des consignes rigoureuses, des barrières rébarbatives et des portes qui semblaient heureuses d'être closes. Je n'insiste pas; mais j'ai le droit de dire que l'exposition des portraits historiques n'était pas facile à voir. Bien peu ont pu l'étudier à loisir, librement, avec l'attention qu'elle méritait. C'est une partie à recommencer, dans des conditions meilleures, sous une lumière plus généreuse et sans barricades sur le seuil.

On comprend nos regrets. Cette exposition qu'on a vue si difficilement, elle était véritablement admirable, elle était surtout instructive. J'en dirai ici quelques mots, car il est bon qu'il en reste au moins un souvenir. Un catalogue nous est promis; nous n'avons pas le temps de l'attendre. Notre dessein est d'ailleurs de ne signaler que les œuvres caractéristiques. Enfin, pour la facilité de l'écriture, et l'imparfait étant une forme par trop mélancolique, nous parlerons de l'exposition comme si elle était encore ouverte. On ne saurait trop prolonger le rêve, quand il contient une leçon.







LE BUISSON ARDENT, TRIPTYQUE PEINT PAR NICOLAS FROMENT.

(Cathédrale d'Aix.)

I

En ce qui touche les origines, — je veux dire le XIV[e] siècle, — les organisateurs du musée historique ont pris soin de se procurer des copies de deux portraits importants. Les grands dépôts publics ne pouvant s'appauvrir au profit du Trocadéro, la Bibliothèque nationale a dû garder l'effigie originale du roi Jean, que nous avons vue longtemps au Louvre, et qui, curieuse au point de vue iconographique, n'importe pas moins à l'histoire de la peinture française, car elle dit quels procédés étaient en usage aux environs de 1360, quelle préparation subissait le panneau gaufré, et aussi combien peu la portraiture d'alors cherchait l'embellissement et l'idéal. La copie exposée est intéressante; mais la traduction moderne ne permet pas de se rendre compte des méthodes employées par le peintre du roi Jean. Une autre copie curieuse est celle du portrait de Charles V, d'après la miniature d'une Bible manuscrite de la bibliothèque Meerman, à La Haye. Notre ami M. Gonse a jadis entretenu les lecteurs de la *Chronique*[1] de cette précieuse enluminure, exécutée en 1371 par un Jean de Bruges qui ajoute à son nom le titre de *pictor regis*. L'œuvre est flamande, mais elle a été faite en France. On y voit bien que le sage Charles V n'avait aucune prétention à la beauté. Sa laideur ne va pas sans une certaine bonhomie, et il faut pardonner beaucoup à un roi qui aima les livres et les images.

J'ai hâte d'arriver à la pièce capitale de l'exposition, à la peinture si longtemps mystérieuse qui a tant fait rêver les chercheurs et qui l'année dernière a si heureusement cessé d'être anonyme, *le Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix.

On connait la disposition pittoresque du triptyque et sa signification religieuse. Sur le panneau central, au premier plan, un homme, qui n'est pas Moïse, mais qui tient sa place dans l'interprétation du texte renouvelé, est assis, la jambe droite croisée sur le genou gauche, dans une attitude familière que l'artiste a comprise mieux qu'il ne l'a exprimée. Un ange au visage féminin, un ange à la fois vêtu et ailé parle doucement à ce visionnaire. Celui-ci lève la tête, et sur un monticule il aperçoit le buisson qui, dans ses branchages emmêlés, porte la fleur mystique

1. Voir le numéro du 3 novembre 1877, page 321.

la Vierge elle-même tenant l'Enfant Jésus. Au pied de la colline est un petit lac d'où s'épanche un ruisseau qui serpente dans l'herbe, onde régénératrice où des agneaux viennent boire. Ce paysage est d'une couleur superbe et d'une très belle exécution; il vaut mieux que les figures, surtout que celle du voyant, qui n'est pas sans rudesse, et trahit çà et là l'effort d'un pinceau un peu empêché.



PORTRAIT DE CHARLES V, PAR JEAN DE BRUGES.

(Miniature d'un manuscrit de la bibliothèque Meerman, à la Haye.)

Sur l'un des volets, le roi René est à genoux, les mains jointes devant un prie-Dieu couvert d'une étoffe décorée de ses armoiries. Le personnage, représenté dans son extrême vieillesse (détail qui fournit une date approximative), a derrière lui saint Maurice, saint Antoine et sainte Marie-Madeleine portant le vase de parfums. Sur l'autre volet est la reine Jeanne de Laval, agenouillée devant un missel et entourée, comme son mari, de trois saints protecteurs, saint Nicolas, saint Jean l'Évangéliste et sainte Catherine, qui a une belle couronne d'orfèvrerie et qui est charmante.

Ce triptyque, dont l'exécution remonte évidemment à la seconde moitié du xve siècle, a donné lieu à bien des écritures. « On croit communément à Aix, disait en 1823 l'auteur du volume intitulé *Aix ancien et moderne,* que ce tableau a été peint par le roi René. C'est une erreur :



VOLET DROIT DU TRIPTYQUE DE MOULINS.

il est l'ouvrage de Jean de Bruges, à qui l'on attribue l'invention de la peinture à l'huile. » Ces allures affirmatives sont bien d'un temps où l'on ne connaissait ni Van Eyck, ni les règles les plus élémentaires de la critique historique. Malheureusement cette situation intellectuelle s'est prolongée longtemps et, pendant plus d'un demi-siècle, on a vécu dans la conjecture. Ce n'est qu'aux derniers jours de 1876 qu'on a employé le remède sauveur, la recherche dans les comptes du roi René. On sait quel a été le résultat de cette fouille intelligente. M. Louis Blancard, archiviste des Bouches-du-Rhône, a trouvé dans le dépôt confié à sa

garde les titres qui ne donnent pas sans doute toute l'histoire du *Buisson ardent,* mais qui disent à la fois le nom du peintre et la date à laquelle le dernier payement fut ordonnancé par le trésorier des « menus plaisirs » du roi. La découverte de ces pièces, communiquée par le préfet



REVERS DU VOLET DROIT DU TRIPTYQUE DE MOULINS.

du département au directeur des Beaux-Arts, et aussitôt annoncée à la Commission de l'inventaire, fut accueillie par un cri de joie qui retentit encore à mon oreille.

Les extraits des comptes donnèrent bientôt lieu à un article des plus intéressants publié par M. Trabaud dans la *Gazette* du 1er avril 1877. Ils ont en outre été imprimés, avec une excellente note de M. Jules Guiffrey, dans les *Nouvelles archives de l'Art français*[1]. Les pièces sont

1. Année 1877, pages 396-400.

aujourd'hui entre toutes les mains, et je dois me borner à les résumer.

Les documents authentiques établissent que le fameux triptyque de la cathédrale d'Aix, le *Buisson ardent,* est l'œuvre d'un peintre d'Avignon, Nicolas Froment; que la somme de « 30 escus » qu'il reçoit sur les fonds de l'exercice 1475-1476, complète les payements antérieurs et représente le solde du marché; ils disent en outre que l'artiste est encore cité dans le compte des menus plaisirs pour les années 1478 et 1479, et que, conformément aux usages du temps, il ne faisait pas seulement des tableaux. S'il fournit une image de « N.-D. de l'Annunciade », il peint aussi une bannière aux armes du roi René pour le « trompete et saquebute des menestrelz »; il blasonne les armoiries de la reine, « au dos des arcs de pierre qui sont sur la rue touchant les grans portes de la maison du roy en Avignon ». Qu'est-ce à dire, sinon que Nicolas Froment fait tout ce qui concerne son état, et qu'il travaille de 1475 à 1479. Ce n'est rien et c'est beaucoup. On verra bientôt qu'il n'est peut-être pas impossible d'ajouter quelque chose à ce premier renseignement.

Et si, par aventure, j'avais une révélation à faire à propos de Nicolas Froment, pourquoi ne pas parler tout de suite? Voilà près de deux ans que je vis en tête-à-tête avec un secret. Lorsque le nom inconnu de l'auteur du *Buisson ardent* fut prononcé pour la première fois, il me sembla vaguement qu'on venait m'apporter des nouvelles d'un ami. Mais l'ignorance est la pire des servitudes : je n'avais jamais vu le tableau d'Aix, je ne le connaissais que par la gravure publiée dans la *Gazette,* j'étais condamné au silence. Aujourd'hui j'ai pu, grâce à l'exposition du Trocadéro, étudier le mystérieux triptyque, et je suis en mesure de dire que Nicolas Froment n'est pas seulement une connaissance rencontrée une fois dans la vie. Encore une découverte, et le peintre d'Avignon sera presque un camarade.

Lorsque le touriste a contemplé à son aise les merveilles de la Tribune, à la galerie des Offices, il pénètre dans une enfilade de petites salles consacrées aux peintures des écoles étrangères. Or, dans l'un de ces cabinets, celui de la *scuola fiaminga,* il se trouve en présence d'un triptyque peint sur bois, et dont l'aspect est assez farouche. Le catalogue de 1869 le décrit ainsi qu'il suit. Je copie fidèlement :

« 744. — *Un grand triptyque,* de style ancien et qu'on croit de l'école allemande. Au centre est représenté Notre-Seigneur ressuscitant Lazare. Sur le volet de droite, Marthe aux pieds du Sauveur; et sur celui de gauche, Madeleine lui lavant les pieds. Sur les parties exté-

rieures des volets, se trouvent peints, en grisaille, d'un côté la Vierge, et de l'autre des portraits, probablement les personnes pieuses qui ont fait exécuter ce tableau. Au bas du tableau, on lit cette inscription : NICOLAVS FRVMENTI ABSOLVIT OPVS XX° KC° JVNII MDCCCCLXI. »

J'ai vu bien des fois cette peinture, qui n'est pas de premier ordre,



PORTRAIT DE HENRI II.

(Musée du Puy.)

mais qui m'intéressait comme un mystère. L'hypothèse d'une origine flamande étant, non pas admise, mais indiquée comme point de départ, je m'étonnais qu'un artiste de 1461 fût aussi faiblement informé du mouvement contemporain. Tout s'explique aujourd'hui : le tableau de Florence n'est pas un tableau flamand, car le Nicolaus Frumenti de la *Résurrection de Lazare* est le Nicolas Froment du triptyque d'Aix.

Pour écrire ici le mot définitif, il faudrait, pendant qu'on a encore

dans l'esprit et dans les yeux le *Buisson ardent,* partir pour le Musée des Offices et instituer une comparaison rigoureuse. Il faudrait aussi reconnaître les deux donateurs. Vous pouvez être assuré qu'à mon prochain voyage en Italie, l'enquête sera reprise. Quant à présent, je dois me contenter de mes souvenirs et de mes notes. C'est assez pour pouvoir affirmer que Frumenti et Froment ne sont qu'un seul et même peintre, avec cette différence, toutefois, que de 1461 à 1475, l'artiste a fait des progrès. Nicolas Froment était un galant homme, il travaillait, il cherchait le mieux. Sur un de mes catalogues florentins, je retrouve, à propos de la *Résurrection de Lazare,* ce crayonnage qui date de 1865 : « Un peu trop de barbarie dans les figures, le peintre n'est pas à la hauteur de l'art contemporain. »

Et, en effet, le tableau étant classé parmi les flamands, j'avais le droit de penser à Roger Van der Weiden et à Memling, c'est-à-dire à ceux qui, ayant changé quelque chose aux méthodes de Van Eyck, commencent à donner une grande place aux tons clairs. Nicolas Froment n'est point de leur école. Dans le tableau de Florence comme dans celui d'Aix, il se montre adorateur attardé des colorations brunes, chaudes, ambrées. Ce système apparaît aussi bien dans le ton des chairs que dans la gamme puissante des verdures du *Buisson* et du paysage qui l'environne. Quand on a examiné les deux tableaux de Nicolas Froment, on s'imagine qu'il a pu voir dans sa jeunesse quelqus œuvres de Van Eyck ; qu'il en est resté là ; que, désormais fixé à Avignon, il n'a pas bien connu l'évolution de l'art flamand après 1440. Il est positivement en retard. Et ici, je dois aller jusqu'au bout de ma pensée. Le panneau central du *Buisson ardent* étant, puisqu'un texte authentique l'établit, l'œuvre indiscutable de Nicolas Froment, je n'ai pas la conviction absolue que les deux volets, les portraits du roi René et de Jeanne de Laval, soient de la même main. Pour les dates, tout va bien. Le roi, qui s'était fixé à Aix en 1471, est mort le 18 juillet 1480. Il est très vieux et très décrépit dans le triptyque. Pour Jeanne de Laval, elle était, en 1471, déjà mariée depuis plus de vingt ans, et comme elle n'a plus l'air très jeune, nous sommes encore tranquille. Mais la figure de la reine est bien blanche, et le brave Froment avait une palette autrement chaude. De là une place pour l'hésitation. Ici, d'ailleurs, je n'exprime mon doute qu'avec réserve.

Quoi qu'il en soit, nous savons aujourd'hui que Nicolas Froment a peint, en 1461, la *Résurrection de Lazare* du Musée des Offices, en

1475 — ou l'année précédente — le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix. Nous savons aussi quel était son système de coloration et sa manière. Pour le débrouillement de la peinture française au xve siècle, nous avons conquis une grande avance. Mais la recherche doit se poursuivre. Nos



DIANE DE POITIERS.

(Portrait du xvie siècle appartenant à M. Roman.)

amis de Florence auront à consulter leurs inventaires : ils nous diront d'où vient leur tableau. Il faut aussi étudier, dans le midi de la France et ailleurs, toutes les peintures qu'on attribuait autrefois au roi René. Et c'est à Avignon surtout qu'on doit chercher. Ainsi que M. Guiffrey l'a remarqué, l'ancien archiviste de Vaucluse, M. Achard, n'a point mentionné Nicolas Froment dans sa liste des artistes avignonnais ; mais un

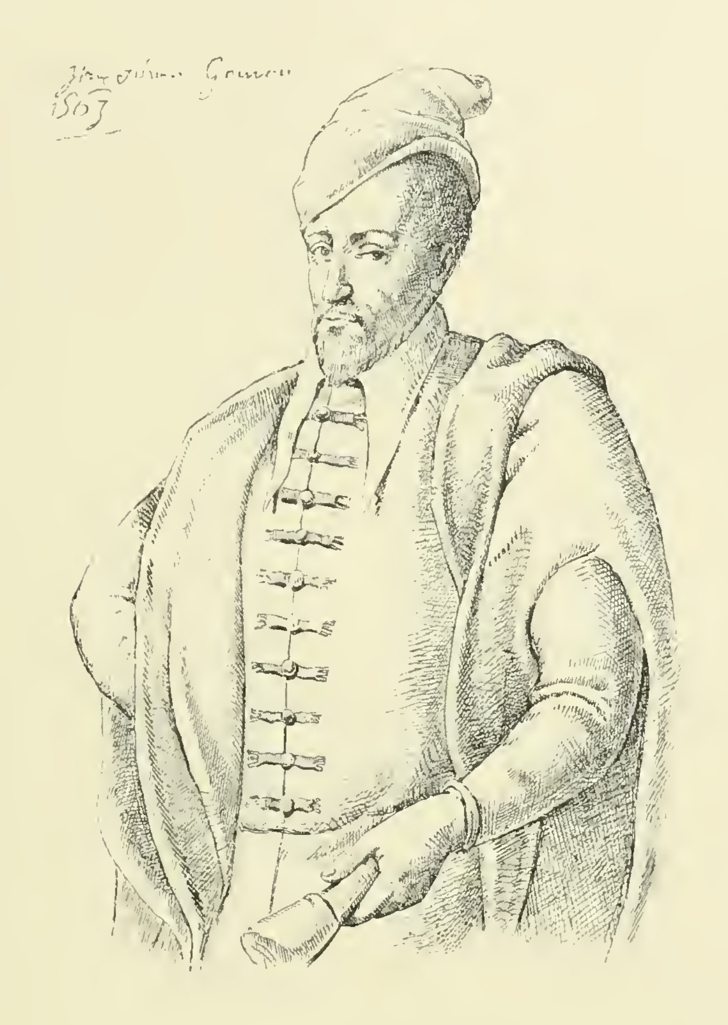
autre sera plus heureux : le découragement n'est pas permis. La parole est à ces bienfaiteurs de l'humanité, qui dépouillent les anciens comptes et qui nous font part de leurs découvertes.

Le *Buisson ardent* nous a longtemps retenu. En faisant quelques pas, nous nous trouvons en présence d'une énigme encore plus inquiétante, puisqu'elle n'est pas devinée : nous voulons parler du triptyque de la cathédrale de Moulins. Au centre est la Vierge glorieuse. Elle trône dans le ciel, assise et les pieds posés sur le croissant de la lune. Deux beaux anges, symétriquement équilibrés à l'italienne, soutiennent au-dessus de son front une couronne d'or ciselé. A droite, à gauche, en bas, d'autres anges, les uns dans l'attitude de l'adoration, les autres tenant un phylactère où se lisent les louanges de la Vierge victorieuse.

Les volets fermés représentent : en grisaille, le sujet qui fut si cher aux peintres du XVIe siècle commençant, l'*Annonciation*. Ouverts, ils nous montrent les donateurs : d'un côté est Pierre de Bourbon, sire de Beaujeu, mort le 8 octobre 1503 : il est agenouillé, et saint Pierre, son patron, le présente à la madone. De l'autre côté est sa femme, la fille de Louis XI, c'est-à-dire Anne de France ou Anne de Beaujeu, pour lui laisser le nom sous lequel elle s'est rendu celèbre. Elle n'est pas seule dans son oratoire : elle a derrière elle sainte Anne, et sa jeune fille Suzanne qui paraît avoir six ans. Comme il s'agit là de personnages historiques dont l'âge nous est connu, on peut conjecturer que la peinture est d'environ 1497 ou 1498.

D'après une tradition locale, le triptyque de Moulins serait une œuvre italienne. On l'a même attribuée à Ghirlandajo. Pourquoi? Uniquement parce que les anges qui entourent la Vierge ont une grâce charmante, et que dans certains types, l'auteur semble résolument affranchi des rudesses gothiques. Le caractère dominant est une douceur analogue à celle qu'on rencontre dans les têtes de Lorenzo di Credi et aussi dans les miniatures françaises des derniers jours du XVe siècle. Je remarque, entre autres détails, que la robe de la madone se découpe carrément sur la poitrine à la mode d'Anne de Bretagne. Une sorte de parfum, rebelle à l'analyse, inexplicable avec des mots, m'avertit que, malgré l'italianisme de ses élégances, ce tableau est un tableau français. Et c'est même, il faut le dire, un des ouvrages les plus remarquables de cette heure enchantée où, vingt ans après le règne de François Ier, la France ne connaît de l'Italie que la fleur printanière. Le mélange de deux idéals est visible dans cette belle peinture : les anges sont char-

mants, avec une grâce un peu molle, des têtes un peu arrondies. Nous en avons de pareils dans nos miniatures. Quant au portrait d'Anne de Beaujeu, il est superbe. Les traits du visage, étonnants de gravité et d'énergie, sont soulignés avec une précision magistrale. Quel est donc le peintre à



JEAN GOUJON (1563).

(D'après un dessin de la collection de M. B. Fillon.)

qui nous devons le triptyque de Moulins? Il faudrait demander son nom à Bourdichon et à Perréal : certainement ils l'ont connu.

Ce tableau est la préface de l'histoire de la portraiture française au XVIe siècle. La collection exposée au Trocadéro pourrait fournir ici quelques notes intéressantes. Mais comment, avec les éléments que nous avons sous les yeux, entreprendre un tel travail? De même que les Anglais

ont abusé de Holbein, nous abusons de Janet. Nous classons sous ce nom glorieux toute une série de portraits qui, pour la plupart, sont des copies, ou qui devraient être restitués à des artistes inconnus. Je refuse de traiter incidemment cette formidable question. Je ne conteste pas, je ne discute pas : j'attends.

Des maîtres secondaires ont pu nous laisser parfois des portraits d'une grande signification historique. Médiocre à bien des égards, le *Henri II* du Musée du Puy est une surprenante effigie. Lorsque, en des temps déjà lointains, nous commencions à nous aventurer dans le XVI[e] siècle, sous la conduite de Jules Niel, qui en savait bien les détours, il nous disait : « Prenez garde : pour qu'un portrait de Henri II puisse inspirer de la confiance, il faut que le personnage représenté n'ait pas l'air trop intelligent. » L'artiste ignoré qui a peint le tableau du Puy avait, par anticipation, entendu ce conseil. Son Henri II n'est animé par aucune flamme subtile. Il n'a pas l'ombre d'une pensée. Le tableau ayant été très exactement décrit par M. Clément de Ris[1], je n'ai pas à redire que le roi est représenté, de face, à mi-corps, vêtu d'un pourpoint blanc à crevés. Son attitude est des plus raides; l'ensemble a quelque chose d'immobilisé, non que ce fût là l'air ordinaire de Henri II, mais parce que le peintre n'était pas fort à son aise dans son art. Je sais que la peinture est très malade et qu'il est difficile de la juger dans son état actuel; mais il me semble bien que le morceau n'est pas de premier ordre. Ce portrait, qui, par les pâleurs du coloris et le caractère général, se rattache à l'école de Janet, est surtout important pour la ressemblance. Il provient du cabinet de M. Latour-Maubourg, qui en a fait don au Musée du Puy, en 1832, et il a été catalogué sous le nom du vieux Pourbus, en vertu de ce principe que toutes les peintures inconnues d'origine française doivent être attribuées à des maîtres étrangers.

L'exposition nous fait voir aussi un curieux portrait de Diane de Poitiers; c'est celui dont M. de Montaiglon a déjà parlé[2]. La grande sénéchale, en robe noire décolletée, est beaucoup moins adorable qu'elle paraissait l'être aux yeux de ses contemporains. Elle ressemble au type consacré qu'on retrouve sur la médaille qui fut frappée après 1548, lorsque Diane était déjà duchesse de Valentinois. Le portrait est donc authentique. Les cheveux d'un blond roux que porte la sénéchale ne

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XVIII, p. 267.
2. *Diane de Poitiers et son goût dans les arts* (*Gazette*, 2[e] p., t. XVII, p. 300).

sont pas pour inquiéter le spectateur. C'était la mode du temps. On voit bien, dans les crayons des contemporains de Janet, que la teinture à la vénitienne était un des éléments de l'idéal. Mellin de Saint-Gelais, Ronsard, Ollivier de Magny, se montrent amoureux des cheve-

JEAN DE MORVILLIERS, BRONZE DE GERMAIN PILON.

(Evêché d'Orléans.)

lures d'or, et les rois étaient alors de la même religion que les poètes.

Les portraits d'artistes sont assez rares au XVI[e] siècle. On en dresserait aisément la liste. C'est dire quel intérêt s'attache au dessin que possède M. Fillon, et qui porte, d'une écriture du temps, un nom glorieux, Jehan Goujon, avec la date 1563. Le sculpteur avait déjà produit toutes

ses grandes œuvres. Nous rencontrons encore dans la collection de notre collaborateur deux portraits de Lagneau, qui datent de la fin du xvie siècle ou des premières années du siècle suivant. L'un est celui de du Plessis-Mornay, l'autre nous fait connaître Jean Acarie, le fougueux ligueur que la *Satire Ménippée* a mis en scène. On sait qu'après avoir été expulsé de Paris, lors de l'entrée de Henri IV, l'ancien maître des comptes, qui avait marqué dans tous les complots, se retira à Luzarches et mourut en 1613. Lagneau semble ne l'avoir connu qu'à la fin de sa vie : le portrait est celui d'un vieillard dont l'austérité native se complique de mauvaise humeur. Acarie est fort maigre et fort ridé. Il faut dire d'ailleurs que Lagneau aimait les rides. Lorsqu'il dessine les traits d'un homme accablé sous le poids des années, il n'omet aucune des flétrissures de la peau, aucune des cicatrices du long combat qui va finir. Les deux dessins de M. Fillon sont des types définitifs et parfaits de la manière de ce maître singulier, dont les anciens documents parlent si peu. Comment se fait-il qu'on n'ait rien encore trouvé sur Lagneau? Dans son *Livre des peintres*, l'abbé de Marolles l'appelle Lanneau, et déclare, en son style inimitable, qu'il ne « faisait pas bien des choses à fond ». Quoi qu'il en soit, Lagneau a été un infatigable travailleur, et ses dessins, d'une exécution parfois si grossière, se comptent par centaines. Quand ce Scudéry du crayon noir et de la sanguine consent à s'appliquer, il excelle à rendre l'accent particulier d'une physionomie, et il montre bien comment finit, sous Henri IV, la grande école des portraitistes du xvie siècle.

L'exposition ne comprend pas seulement des peintures et des dessins. On a fait venir de l'évêché d'Orléans un bronze superbe, le buste de Jean de Morvilliers, par Germain Pilon. C'est une merveille. L'artiste a admirablement rendu le caractère ascétique du personnage, et ces joues amaigries et ce visage allongé qui vit par l'étincelle morale et dans lequel tout parle de la mort prochaine. Jean de Morvilliers est, dans l'histoire, une figure de quelque importance. Il meurt en 1577, après avoir été ambassadeur à Venise, évêque d'Orléans, garde des sceaux; il était au concile de Trente; il a joué son rôle dans des négociations épineuses. Le buste de Jean de Morvilliers provient de son tombeau; c'est une des œuvres les plus intimes de Germain Pilon; on y sent quelque chose de pénétrant et de concentré. Ce n'est pas que le détail soit très écrit; non, l'ébauchoir du sculpteur n'a pas voulu fouiller et préciser l'accident, la ride ou la particularité locale; il a au contraire cherché la

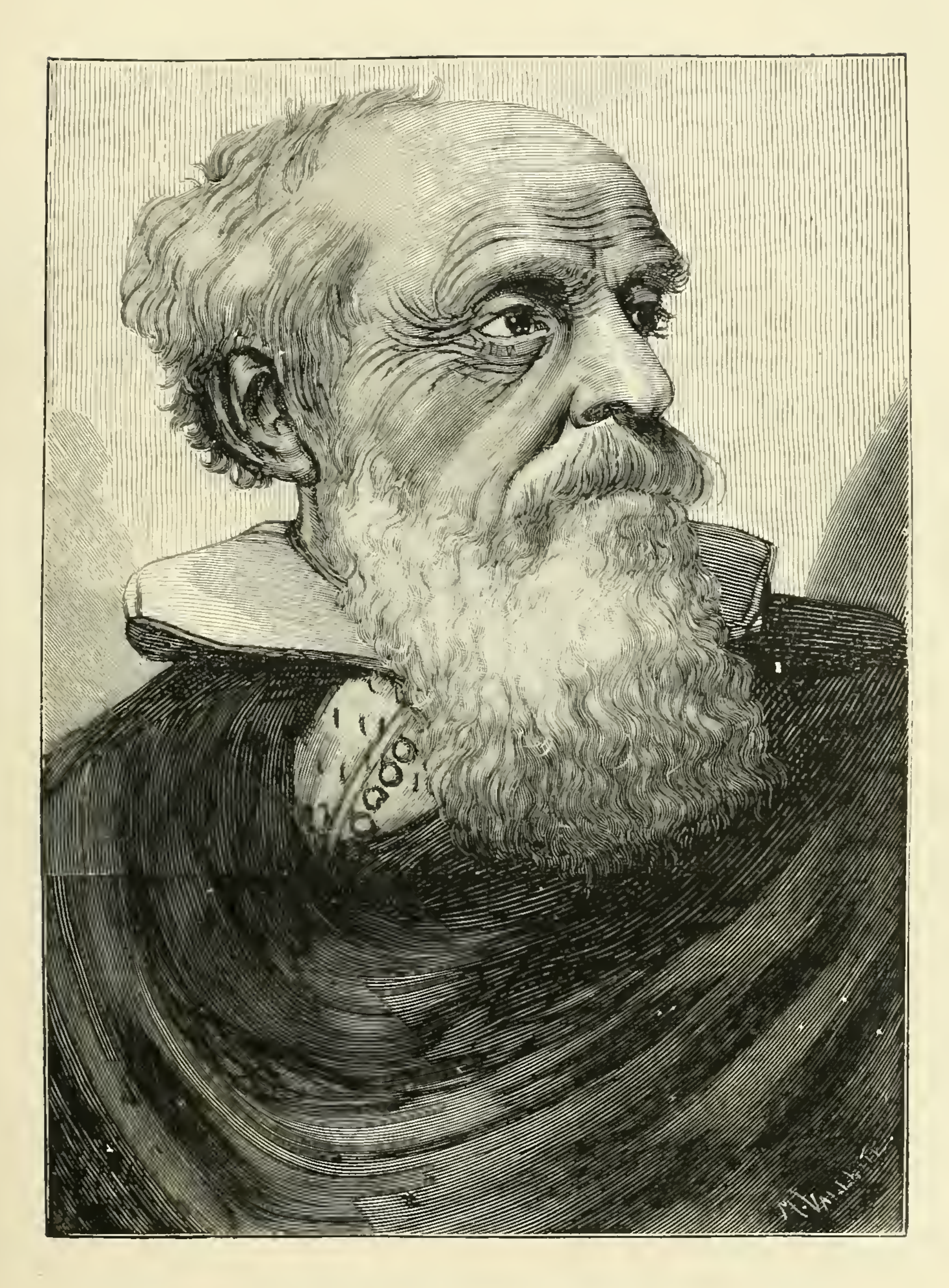


Exposition Universelle

MOLIERE

(Peinture appartenant à Mgr le Duc d'Aumale)





DUPLESSIS-MORNAY, PAR LAGNEAU.

(Gravure de M. Vallette, d'après un dessin de la collection de M. B. Fillon.)

haute signification de l'ensemble. Ce buste est d'une simplicité merveilleuse; il doit avoir été fait très vite, sans effort, sans mesquinerie photographique : il a la vie abstraite de la synthèse, et il dit tout.

II

La vraie royauté étant celle de l'esprit, la grande figure historique du XVIIe siècle dans les salles du Trocadéro, c'est Molière. Son image efface toutes les autres. Quelle joie si, après tant de recherches et de conjectures, nous nous trouvions enfin en présence de l'effigie authentique du grand charmeur! Les difficultés du problème sont bien connues de ceux qui nous lisent. M. Henri Lavoix en 1872, M. Benjamin Fillon au commencement de la présente année, ont dit dans la *Gazette* tout ce qu'il est possible de savoir sur cette question délicate. Je ne réimprime pas les excellentes choses qu'ils ont écrites. Je me borne à rappeler que, d'après l'abbé de Monville, Mignard a peint vers 1666 ou 1667 un portrait de Molière, que ce portrait est celui qui a été gravé par Nolin, en 1685 [1], qu'en 1730, au moment où Monville publiait la *Vie de Mignard,* l'original existait encore chez sa fille la comtesse de Feuquières. A propos de ce portrait, que notre ami Eudore Soulié a cherché si longtemps, M. Fillon ajoutait : « On en perd la trace à dater de 1730; mais il ne saurait être qu'égaré. On prétend en effet qu'il aurait été récemment retrouvé et qu'il serait allé enrichir la galerie de M. le duc d'Aumale, d'où il sortira sans nul doute, si le fait est vrai, pour figurer à la prochaine exhibition des portraits de célébrités françaises. »

Cette espérance s'est réalisée : un portrait de Molière, appartenant à M. le duc d'Aumale, a pris place à l'Exposition du Trocadéro. Nous le reproduisons à l'eau-forte. L'œuvre n'est peut-être pas ce qu'on croyait; mais elle est de l'intérêt le plus émouvant; elle passionnera les amis du grand penseur et les troublera aussi, car sur un mystère elle vient greffer une énigme inattendue.

C'est bien Molière; c'est lui tel qu'il se montre dans la gravure de Nolin, tel que Mlle Poisson, faisant appel à ses souvenirs d'enfance, nous l'a décrit : « L'air très sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts. » Oui, le mélancolique rieur est aisément reconnaissable dans le portrait de la collection du duc

1. Voir la reproduction de l'estampe de Nolin (*Gazette*, 2e p., t. V, p. 243).

d'Aumale. Mais il apparaît ici sous un rayon nouveau : il est jeune.

L'importance de cette observation n'échappera à personne. Si elle était reconnue fondée, il serait légitime d'en tirer certaines conséquences. Or j'ai organisé une petite enquête : on me dit de tous les côtés que, dans le nouveau portrait, Molière a environ trente-cinq ou trente-six ans.



LA DUCHESSE DE PHALARIS, PAR F. DE TROY.

(Collection de M. le baron Seillière.)

Ce sentiment est tout à fait le mien. Le visage porte sans doute quelques traces de fatigue : le combat est commencé, la physionomie extérieure, la physionomie morale, ont déjà le sérieux dont parlent les vieux textes ; mais il reste sur les lèvres et dans les yeux un air de jeunesse que Molière ne conserva pas longtemps.

Si, dans ce portrait, Molière a l'âge que nous supposons, la peinture a été exécutée vers 1657.

La *Vie de Mignard,* par l'abbé de Monville, n'est point un chef-d'œuvre de critique. Il est visible, toutefois, qu'il écrivait d'après des notes fournies par la famille, qu'il a consulté quelques papiers, qu'il a obéi à des velléités de chronologie. Lorsque l'auteur nous dit que Mignard a peint le portrait de Molière en 1666 ou l'année suivante, il doit dire la vérité. C'est la gravure de Nolin qui nous le prouve. Dans l'estampe qui reproduit la peinture de Mignard, le poète, déjà « marqué », paraît avoir au moins quarante-cinq ans. Et c'est ici que se place l'ingénieuse observation de M. Fillon. Mignard a peint Molière à la suite de la maladie qui le retint éloigné de la scène pendant la période comprise entre le 11 décembre 1665 et le 21 février 1666. L'âge, une crise récente, les amertumes de la vie, les lassitudes du métier de comédien, les quelques lignes de l'abbé de Monville, l'estampe de Nolin, tout nous dit que, dans le portrait peint par Mignard, Molière n'est pas jeune.

De la concordance de ces faits il résulte que le portrait prêté par le duc d'Aumale n'est point le portrait de Mignard, ou n'est pas du moins celui que Nolin a gravé.

Cette conclusion se justifie par le caractère de la peinture. Intéressant au point de vue iconographique, le nouveau portrait de Molière n'est pas moins curieux comme œuvre d'art. L'exécution est à la fois très solide et très délicate. Il y a dans les chairs des gris singuliers et d'une finesse extrême. Les carnations sont bien celles d'un comédien : je ne voudrais pas rêver ; mes yeux me trompent peut-être, mais je crois voir dans ce visage des colorations d'un brun mat, légèrement éclairées, doucement blanchies par un nuage de poudre, par un maquillage discret. Et comment cette tête est-elle peinte? L'artiste a commencé par établir des dessous résistants ; il a constitué une sorte de pâte émaillée, et ensuite il a finement caressé les surfaces et exprimé avec une grande légèreté d'outil les morbidesses de l'épiderme, les curiosités un peu cendrées ou blanchissantes de ce teint artificiel. Le travail du pinceau est excellent. J'exagérerai ici ma pensée pour être compris, et dussé-je jeter mes contemporains dans des surprises extrêmes je dirai que ce portrait de Molière est peint, non pas comme un Corrège, mais avec des procédés — empâtements des dessous, caresses des surfaces — qui ressemblent à ceux du maître de Parme. Rien n'est plus étrange, rien n'est plus troublant. Et je demande aux gens du métier, aux maniaques, mes frères, qui en voyant une peinture cherchent à savoir comment elle a été faite, je demande à tous si Mignard a jamais eu une manière pareille? Pour

moi, je ne reconnais pas sa main dans le portrait robuste, délicat et si singulièrement personnel qui nous est montré par le duc d'Aumale.

Quelle est donc notre aventure ? Ceux qui savent les choses de la



FAC-SIMILÉ DE LA GRAVURE DE NOLIN.

vie peuvent le dire. Christophe Colomb part pour les Indes : il découvre l'Amérique. Nous cherchions le portrait de Molière par Mignard, celui qui était chez la comtesse de Feuquières, celui que Nolin a gravé : nous

avons trouvé un trésor inconnu, un Molière jeune, avec une tristesse mystérieuse et douce, avec une fleur de poésie, le Molière des expéditions provinciales, à l'heure où il revient à Paris et où il va, sur une scène plus vaste et mieux éclairée, poursuivre le grand combat, la grande vengeance de l'esprit contre la sottise. Dès aujourd'hui nous savons quelque chose de plus sur Molière. Et nous avons rencontré en même temps — ce que nous ne cherchions pas — un peintre ignoré, dont la manière est originale et surprenante, vaguement italienne par le procédé, et, dans tous les cas, très peu conforme à celle de Mignard. L'apparition de ce portrait est l'événement capital de l'Exposition du Trocadéro. J'aurais voulu le voir exposé à part, sur un chevalet, en belle lumière, et j'aurais voulu qu'il fût permis d'y attacher un laurier d'or. Que ferions-nous de nos adorations, si nous ne les gardions pas pour Molière?

Il y a au Trocadéro bien d'autres portraits du XVIIe siècle, et il en est même quelques-uns qui sont instructifs pour l'histoire de l'école française, la plus inconnue des histoires. Du moment qui correspond au règne de Louis XIII, nous avons le portrait de Mme Lecocq, prêté par M. de Chennevières. Une inscription figurée au revers du panneau nous apprend que la peinture est de Ducayer. Elle date de 1635. Ducayer ou Decayé est un artiste médiocre et important. Il est l'auteur d'un portrait de la princesse de Condé, qui avait été peint en 1633, et dont la copie est à Versailles; Scudéry nous parle, en 1646, de l'effigie de la marquise de Rambouillet; le nom de Ducayer se retrouve aussi çà et là dans les poètes du temps. Sa manière, assez reconnaissable, n'est pas exempte d'une certaine platitude. Toutes ses figures se ressemblent : Ducayer peint dans des tons clairs, sous un rayon blanc, des visages dans lesquels la particularité individuelle est à peine indiquée, mais qui sont tellement Louis XIII qu'ils ont une véritable saveur historique. Cette peinture faite avec des lis et avec des roses, et qui, systématiquement, élimine l'ombre, c'est un mélange de ce qu'un maître de 1630 avait pu apprendre chez les derniers successeurs de Janet et de ce qu'il avait compris dans les œuvres de François Pourbus, le peintre de Henri IV et de Marie de Médicis. Le tableau de M. de Chennevières peut servir de type pour reconnaître les Ducayer.

J'aurais l'air de vouloir faire la chasse aux inconnus, si je parlais de Chalette. En raison de ses origines, ce portraitiste est cher aux habitants de Troyes; il n'est pas moins respecté à Toulouse, où il remplit l'office

de peintre de l'hôtel de ville, de 1612 à 1638. Homme habile, Chalette trouve le moyen de combiner François Pourbus avec Caravage, et l'on assure, en effet, qu'il fit un voyage en Italie aux premières années du XVIIe siècle. Son chef-d'œuvre est au Musée de Toulouse : c'est le portrait de huit capitouls en robes rouges, agenouillés devant un crucifix. La peinture, violemment échantillonnée, est d'une franchise de ton très remarquable. Le tableau exposé au Trocadéro représente aussi des échevins debout, et dont les costumes éclatants s'enlèvent sur une draperie verte. L'exécution est libre et vigoureuse. Chalette est un peintre provincial, que Simon Vouet et ses amis n'ont point connu, mais qu'il ne faut pas dédaigner.

Demande-t-on des œuvres plus fortes et des noms plus retentissants? L'exposition nous montrera le beau portrait de Marie de Médicis par Van Dyck, une des toiles les plus précieuses du Musée de Lille. Voici, en double exemplaire, le portrait de l'abbé de Saint-Cyran, par Philippe de Champaigne. Tous deux ont été vus déjà à l'Exposition organisée au profit des Alsaciens-Lorrains. Non loin de là est un Saint Vincent de Paul qui est bien de l'époque et qui a pu servir de type aux innombrables copies qu'on rencontre partout. Nous avons aussi un Beaubrun d'une belle qualité, un Ninet de Lestain d'une exécution très résolue, et même un Jean de Reyn, qui passe, non sans raison, pour un disciple de Van Dyck. Jean de Reyn est le peintre de Dunkerque dont il est question dans tous les dictionnaires, mais dont la vie mériterait d'être étudiée d'après les pièces authentiques.

Il serait bon de savoir s'il a été véritablement le collaborateur de Van Dyck pendant le séjour du maître flamand en Angleterre. C'est comme lui qu'il peint les draperies et qu'il fait flamboyer les contours. Son allure a quelque chose d'abandonné qui n'est pas sans charme, et les fraîcheurs de son coloris ont de quoi séduire. Descamps a raconté sur Jean de Reyn des histoires à dormir debout. Il prétend que lorsque cet honnête peintre vint à Paris, il logea chez le maréchal de Grammont, qui le faisait travailler. Un jour, un laquais lui vole quelques chemises. Jean de Reyn, peu accoutumé à de pareilles calamités, imagine que Paris n'est pas un lieu très sûr, et part immédiatement pour Dunkerque. Et Descamps, qui voudrait rire, et qui ne sait pas, essaye de prendre des airs moqueurs. Mais, de Jean de Reyn ou de l'historien qui s'amuse à de tels contes, quel est celui qui joue le plus ridicule personnage? Assurément ce n'est pas le peintre.

III

Le sourire de Watteau inaugure le XVIIIe siècle. Le portrait était-il bien dans les possibilités de son talent? On peut en douter. Watteau est un véritable enchanteur, et son nom doit toujours être prononcé avec respect; mais il n'est pas facile à un artiste d'avoir de l'esprit dans toutes les dimensions : la main, si libre qu'elle soit, subit souvent les fatalités du cadre. Lorsque Watteau donne à ses personnages les proportions naturelles, il éprouve une sorte de gêne, et sa fantaisie est intimidée. On le voit bien dans le *Gilles* de la collection Lacaze : l'extrême application implique un certain refroidissement dans la verve. Le maître n'avait pas tardé à s'en apercevoir. Il a fait très peu de grands portraits, deux ou trois tout au plus.

Un amateur de Paris, M. Duclos, a longtemps possédé un de ces rares portraits. La *Revue française* l'a mentionné dès 1859, mais sans nommer le personnage. On y a depuis lors reconnu Jean de Julienne, et il figure à l'exposition avec tous les honneurs qu'on doit à un Watteau de première qualité. Il y a certainement un peu de fantaisie dans le dessin du visage, et il serait étrange en effet que Watteau eût fouillé le trait particulier, et précisé le caractère avec l'implacable pinceau d'Antonello de Messine ou de Holbein. L'artiste a voulu donner l'idée d'un homme aimable qui est heureux dans la vie et qui a le droit de sourire. Magnifiquement vêtu d'un habit brodé et d'une veste de soie à ramages, la tête un peu penchée, les yeux pleins d'une rêverie amoureuse, Julienne s'appuie d'une main sur le socle d'une statue absente, et s'enlève avec beaucoup de relief sur les chaudes frondaisons d'un de ces paysages chimériques que Watteau a tant aimés. Certains détails sont des merveilles d'exécution; les blancheurs du fin jabot de dentelle, les broderies de la veste et de l'habit sont superbes; les chairs, les mains surtout, ont, dans leur coloration doucement ambrée, cette morbidesse qui est particulière au maître de Valenciennes et qui permet de le reconnaître toujours. J'ai rappelé plusieurs fois, je rappelle encore le mot d'un écrivain du XVIIIe siècle : « Watteau peint des chairs *douillettes*. » Cela voulait dire qu'il caressait les surfaces, qu'il indiquait finement les dépressions et les saillies, qu'il donnait à l'épiderme des moiteurs vivantes. Pour ceux qui veulent étudier Watteau, son sentiment de l'art, ses procédés de peintre, le beau portrait que possède aujourd'hui M. Chazaud est une leçon définitive et charmante.



Antoine Watteau pinx. Champollion sc.

M. DE JULIENNE

(Collection de M. Chazaud — Exposition Universelle)





LALIVE DE JULLY, PAR GREUZE.

(Collection de Mme la comtesse de Goyon.)

Il faut, dans un article qui peut à peine effleurer l'immense programme, glisser rapidement sur les œuvres connues, sur les maîtres familiers, même aux moins savants. La première moitié du XVIII[e] siècle appartient à deux portraitistes considérables : Rigaud et Largillière. Tous deux sont représentés au Trocadéro; mais les peintures exposées sous leur nom n'ajoutent rien au catalogue des choses sues. On pourrait s'arrêter de préférence devant le portrait de la duchesse de Phalaris ou de Falari, comme l'écrit l'avocat Barbier. Elle fut la dernière des maîtresses du Régent, ou du moins une des dernières, car, même aux jours qui précédèrent l'apoplexie finale du 2 décembre 1723, cet éclectique avait organisé le système « des maîtresses alternatives et consécutives », dont parle Mathieu Marais. Saint-Simon cite la duchesse comme une « aventurière fort jolie ». Les fredaines de sa jeunesse ne l'empêchèrent point de vivre longtemps, et on ne lit pas sans surprise dans les *Mémoires secrets* qu'elle ne mourut qu'en 1782, atrocement décrépite d'ailleurs et horrible à voir. Le portrait de l'Exposition du Trocadéro nous montre M[me] de Phalaris à l'heure de son triomphe éphémère, en pleine Régence, à cette époque où le costume persistait à garder quelque chose de louis quatorzien. Ce portrait est attribué à de Troy; et ici il faut s'entendre. Comme François de Troy, le père, a vécu jusqu'en 1730, et comme à cette date Jean-François de Troy, son fils, est déjà un peintre très émancipé, — il travaille pour le roi dès 1724, — on a une tendance condamnable à confondre les deux maîtres. Leur façon de peindre est cependant assez différente. François de Troy a le sourire un peu empêché : il est de la vieille école. C'est lui, et non son fils, qui a peint le portrait de M[me] de Phalaris.

Tous ou presque tous les portraitistes du règne de Louis XV ont à l'Exposition des pages spirituelles ou même sérieuses. Vous reconnaissez Nattier. Il met sur le visage de ses princesses les loyales rougeurs d'un fard qui ne cherche pas à dissimuler ses violences. Aime-t-on assez Nattier? Je n'en suis pas sûr. Parce qu'il se plaît aux allégories, aux colombes amoureuses, aux guirlandes de fleurs, aux draperies mal attachées, on le prend pour un maniériste. Et cependant Nattier est sérieux; étudiez-le : il y a dans son œuvre de jeunes têtes, des bras nus, des rondeurs d'épaules qui sont, pour les délicatesses du modelé, des morceaux exquis. Pour bien juger Nattier, il faut le comparer à ses contemporains ou à ses successeurs immédiats. Ici on sent bien la sincérité qui s'en va, et l'invasion de la peinture artificielle.

On se rappelle le mot de Diderot : « Voici Drouais et sa craie. » Il

est certain que François-Hubert Drouais, le peintre de Mme de Pompadour et de Mme Dubarry, a abusé des blancheurs plâtreuses. Ses portraits, aisément reconnaissables, ne sont ni très exacts ni très vivants.

Nous avons plusieurs Drouais à l'Exposition : sans m'arrêter au



Mme D'ORVILLIERS, PAR DAVID.

(Collection de M. de Turenne.)

grand tableau qui représente Mme Dubarry en muse, je citerai une œuvre moins ambitieuse et d'une date plus ancienne, qui semble prouver que l'artiste n'a pas constamment peint avec de la craie. Le livret du Salon de 1761 indique, au nom de l'académicien Drouais, « plusieurs portraits sous le même numéro ». A tous les chercheurs de renseignements, cette discrétion paraîtra absurde. Heureusement il y avait déjà des *salonniers*

en ce temps-là. Le *Mercure* nous vient en aide; il nous apprend qu'un des portraits de Drouais était celui de Mme de Buffon, et voilà que l'aimable femme est exposée au Trocadéro et qu'elle nous montre sa bonne grâce. Mme de Buffon mettait du rouge, et Drouais n'a point oublié de nous le dire; mais il nous dit aussi qu'elle avait le teint brun, et que, saisi parfois d'un accès de sincérité, il n'a pas toujours enfariné ses modèles.

J'ai parlé de sincérité. A propos du XVIIIe siècle, le mot peut surprendre les puristes. Il est absolument exact lorsqu'on songe au vrai maître du temps, Maurice Quentin de La Tour. Voilà certes un crayon loyal. La Tour a la religion du portrait; il sait construire une tête humaine, il cherche la particularité individuelle, il l'exprime avec un esprit qui a l'air charmant et qui est grave. Son léger pastel fait des fleurs, et ces fleurs ont une pensée. La Tour a dessiné deux fois le portrait de Mlle Sallé, la danseuse. Nous avons ici celui du Salon de 1742, « mademoiselle Sallé habillée comme elle est chez elle ». C'est l'exemplaire de la vente Véron. Et comment la reine de l'Opéra était-elle chez elle, le matin, à son petit lever? Elle portait un négligé rose très simple et sans autres fioritures que celles qui conviennent à une femme de goût. Mlle Sallé n'était pas jolie, elle était charmante. Un teint un peu jaune, un nez taillé par le caprice, des yeux spirituels et un air de bonté qui a quelque chose de doucement maternel. Ce portrait, admirablement dessiné, a les saveurs intimes d'un parfum pénétrant. Il dit sur le XVIIIe siècle des choses qu'on ne veut pas savoir. On croit volontiers à un monde romanesque, olympien et un peu poseur. Pour la vie des gens de cour, la supposition n'est pas inexacte; mais, chez les bourgeois et chez les artistes, l'existence avait des heures de silence et de recueillement, et l'on trouvait des tendresses discrètes même chez les danseuses.

Le maître qui eût excellé à exprimer le mystère de la vie privée, c'est Chardin. Il a fait peu de portraits, en dehors des beaux pastels qui sont au Louvre. Les livres mentionnent cependant quelques peintures à l'huile, et il serait bien intéressant de les retrouver. La commission organisatrice a obtenu pour l'Exposition le portrait présumé de Mme Geoffrin, dont le Musée de Montpellier est fier à si juste titre, et qu'on s'est longtemps obstiné à attribuer à Chardin. Les membres de cette commission ont dans l'âme de tels machiavélismes que je les soupçonne d'avoir fait venir ce portrait un peu pour le voir, et beaucoup pour prouver à quel point l'attribution était arbitraire. Aujourd'hui la démonstration est triomphante. Cette peinture ne ressemble pas plus à un Chardin qu'un

Botticelli ne ressemble à un Van Ostade. L'inexactitude de la désignation a frappé tous les yeux.

Mais l'Exposition abonde en surprises. Voici une tête singulière et



PORTRAIT DE LETHIÈRE ET DE CARLE VERNET, PAR BOILLY.

(Peinture du Musée de Lille.)

vivante, un buste, coupé à la hauteur des épaules, d'un jeune ouvrier, tailleur de pierre ou de marbre, qui tient un marteau à la main. Je ne peux m'aider, je le répète, du catalogue qui n'existe pas, et j'ignore l'ori-

gine de cette peinture, mais si l'on regarde un instant comment le pinceau se promène sur la toile, les empâtements de l'habit, la qualité des blancs, la certitude du travail, on reconnaît Chardin. J'attache le plus grand intérêt à ce morceau, qui est l'œuvre d'un maître.

Je citerai aussi un bon portrait du graveur Moyreau par Nonnotte, exposé au Salon de 1743 et conservé aujourd'hui au Musée d'Orléans, le Gluck de Duplessis, qui a été gravé par Miger, plusieurs peintures de Mme Lebrun et même — car il faut tout connaître — un portrait de femme par Trinquesse. Ce Trinquesse n'est pas un illustre. Il se présenta deux fois à l'Académie royale et il fut refusé deux fois. Il a fait des dessins à la sanguine qui ne sont pas sans esprit. Son beau moment se place aux environs de 1774, époque à laquelle l'*Almanach des Muses* célèbre son portrait de Mlle Raucour, peinte en Hermione. Trinquesse exposait encore en 1793, et comme il avait toujours eu le cœur sensible, il envoyait au Salon un tableau dont le titre aurait fait le bonheur de Joseph Prudhomme : « Une femme tenant d'une main son bracelet sur lequel est peint le portrait qui l'intéresse, et de l'autre, traçant sur le sable le sentiment dont elle est agitée. » Pauvre Trinquesse! on ne lui a peut-être pas rendu justice. On voit par la peinture exposée au Trocadéro et par d'autres portraits qui ont passé à l'Hôtel des ventes et dont nous avons relevé les dates, qu'il avait un pinceau libre et décidé. Trinquesse faiblit souvent dans les passages délicats : il a des moments de brusquerie. On n'est pas parfait.

Nous passons notre vie à nous brouiller avec Greuze et à nous raccommoder avec lui. Il a eu des incertitudes de dessin, des mollesses d'exécution qui découragent les plus indulgents; et, quelquefois, ce peintre lâché, veule, inconsistant, raffermit son pinceau et arrive au charme. La tête de jeune fille, qui est chez M. Double, est une peinture solide et finement empâtée dans un bel émail; le portrait de Mme de Champcenetz (chez M. de Greffulhe) est adorable; et voilà que Greuze, qui a décidément quelques bonnes inspirations, nous étonne par ses délicatesses dans le portrait de Lalive de Jully exposé au Trocadéro. Le personnage est bien connu. Notre ami M. Clément de Ris l'a représenté au naturel dans sa galerie des *Amateurs d'autrefois*. Introducteur des ambassadeurs, membre honoraire de l'Académie royale, propriétaire d'un magnifique cabinet de tableaux, passionné pour le coquillage et tellement millionnaire qu'il parvint à peine à déranger sa fortune, Lalive de Jully n'avait qu'une tristesse, sa femme. Elle le trompait haut la

main et sans le moindre respect pour les formes. Le bon Lalive aimait la perfide; il se consolait en gravant à l'eau-forte et en jouant de la harpe. C'est dans ce dernier rôle que Greuze nous le fait voir. Vêtu d'une robe de chambre à fleurs, il caresse d'une main attentive les cordes sonores de l'instrument. La disposition générale, le détail, l'exécution, tout est intéressant dans cette peinture, que Greuze semble avoir soignée



PORTRAIT DE BERTIN, PAR INGRES.

(Collection de M. Bapst.)

avec amour. La coloration est très douce, la gamme grise étant un peu lilas dans les ombres, un peu dorée dans les clairs. Les mains du joueur de harpe sont exquises. Rarement l'artiste a été plus délicat et plus fin. L'occasion est bonne pour nous raccommoder avec Greuze : saisissons-la.

Beaucoup d'œuvres dont il ne nous est pas possible de parler complètent l'histoire de la portraiture au XVIIIe siècle. Comment oublier les bustes en terre cuite de Houdon, ce Franklin, ce Diderot qu'illumine le rayon de la vie intellectuelle? Il y a aussi un choix heureux de crayons, de gouaches et de lavis. Carmontelle est discret; il ne fait pas de fracas,

mais dans ses petits portraits en pied il est décisif, car il exprime l'attitude habituelle et la silhouette de tous les jours. Près de lui est Jean-Antoine de Peters, dont les aquarelles sont des raretés. Peters était peintre du roi de Danemark, et sa manière n'est pas tout à fait française. C'est un infatigable finisseur. Il appartenait à l'Académie de Saint-Luc. Le portrait qui figure au Trocadéro sous le nom de Mme Poitrine est l'aquarelle exposée au Colisée, en 1776, sous le titre : *Une Dame allaitant son enfant*. L'autre aquarelle de Peters représente Collé et Pétronille-Nicole Bazire, « son épouse chérie ». Ces derniers mots, qu'on ne nous accusera pas d'avoir inventés, sont tirés d'une inscription que Collé lui-même a fait attacher derrière le cadre et que nous ne pouvons reproduire en entier. On y apprend que Mme Collé a rendu son mari le plus heureux des hommes. Son visage respire en effet la plus charmante douceur. Il s'agit d'ailleurs d'un petit drame littéraire. Collé vient de lire un passage d'une de ses comédies; sa femme lui propose une correction judicieuse, et « l'auteur en paraît frappé ». Le joli dessin de Peters appartient à Mme d'Haville; il est signé et daté : 1775.

Nous arrivons enfin aux maîtres modernes; et ici nous sommes en présence d'œuvres connues. Nous avions vu jadis, à une exposition organisée par la Société des artistes, le beau pastel de Prud'hon, M. Perché; nous avions admiré, au palais Bourbon, le portrait de Mme d'Orvilliers, qui est une des meilleures peintures de David, et aussi les deux Gérard, Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angely et Mlle Georges, lumineuse et vivante image, qui vient de la collection du comte de Pourtalès. Le portrait de Bertin, d'Ingres, s'était mis en route pour l'exposition du Trocadéro; il y est entré un instant, mais il a trouvé la lumière mauvaise, et il est parti. Nous avons à sa place le portrait de M. Molé. Ary Scheffer est représenté, non sans honneur, par un Talleyrand qui est de sa première manière, c'est-à-dire du temps où l'artiste cherchait la peinture généreuse. N'oublions enfin ni un charmant portrait de femme, par Eugène Delacroix, qui a été prêté par M. le comte du Tillet, et qui, exposé dans les conditions les plus défavorables, nous a cependant frappé par ses délicatesses; ni l'Alexandre Dumas, en burnous algérien, par Louis Boulanger; ni le fin dessin de M. Eugène Lami, qui rappellera à tous ceux qui l'ont entrevu dans sa période de jeunesse et de dandysme le cher poète du sanglot moderne, Alfred de Musset.

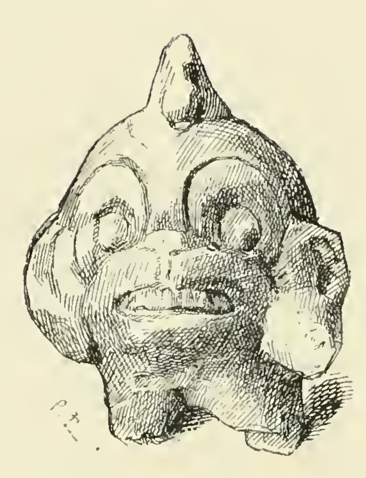
Quel voyage nous venons de faire! Nous avons, dans cette excursion rétrospective, négligé bien des rois, bien des capitaines, beaucoup

de prélats et beaucoup de coquettes, sans compter les gens d'esprit, qui sont ici en grand nombre puisque nous sommes en France. Et, en effet, notre histoire est là. Elle est représentée par les hommes qui ont su les secrets de la politique, qui ont versé leur sang dans les batailles, qui ont mis dans des livres immortels l'âme de la nation, et ses belles colères, et son sourire. Elle revit brillante, variée, inépuisablement diverse, dans le groupe de ces femmes qui ont triomphé par la grâce, par les vertus héroïques, par les diplomaties de l'éventail, par la souveraineté de l'alcôve, et qui ont perdu des royaumes, martyrisé ou exalté les grands cœurs. Quel enseignement dans ce musée d'un jour! Et, puisqu'il doit sitôt disparaître, puisque déjà on vient reprendre les trésors qu'on nous a si généreusement prêtés, ne serait-il pas possible de remplacer ces richesses qui s'en vont par une création durable, par une collection véritablement nationale de portraits authentiques, rangés selon la loi de l'histoire, contrôlés d'après les types incontestés? Ce musée, que l'Angleterre possède déjà, la foule semble le demander pour la France. Obéissons à son rêve. Cette foule, où les illettrés et les naïfs sont malheureusement en si grand nombre, a fait à l'exposition du Trocadéro un succès qui provoque la réflexion et qui la rassure. Pour ceux qui ont passé dans les galeries des portraits les heures trop courtes de leurs dimanches, quelle joie n'ont-ils pas éprouvée en voyant que ces multitudes, venues de tous les coins de la France et même des régions lointaines où la langue nationale triomphe à peine du patois, s'intéressaient, avec des curiosités touchantes, à toutes ces figures qui sont mortes et qui semblent vivre encore. Elles sont mal connues par ces rudes paysans, elles flottent dans des chronologies aventureuses, et cependant elles représentent pour eux comme pour nous l'incarnation de la patrie. Dans les menus propos échangés entre ces curieux, quelques lueurs de vérité éclairaient le dialogue, mais presque toujours c'était le crépuscule de l'hésitation ou la nuit de l'ignorance, d'une ignorance qui souffrait, car elle aurait voulu savoir. L'enfant posait une question, et bien des fois le père était fort empêché pour y répondre. C'était superbe et navrant. D'après ce que j'ai vu, d'après ce que j'ai entendu, j'affirme que nous avons là sous la main des millions d'écoliers pleins de zèle, tout un peuple affamé d'apprendre. Et je m'adresse au ministre de l'instruction publique, et je lui dis : « Une image est une leçon. Par le portrait, enseignons l'histoire. »

PAUL MANTZ.

L'ANCIEN ART MEXICAIN

SA COMMUNAUTÉ D'ORIGINE AVEC LES ARTS DES BORDS DE LA MÉDITERRANÉE.



Qu'on pardonne à une profane d'aborder ici l'un des problèmes les plus ardus de l'histoire de l'humanité. Dût-on blâmer ma témérité, je me sens prise du besoin de faire part, en quelques mots, à ceux que les questions d'art intéressent, de ce qu'ont dit à mon imagination certains objets exposés au Trocadéro, dans la salle consacrée aux antiquités du Mexique. Vingt fois je suis revenue dans cette salle, attirée par une sorte de magnétisme, et, chaque fois, je me suis sentie de plus en plus envahie par la conviction que l'art primitif mexicain a des liens d'étroite parenté avec celui pratiqué, dès une époque très ancienne, sur plusieurs points du pourtour de la Méditerranée. Beaucoup d'autres ont fait, avant moi, dans un ordre différent d'idées, des remarques analogues [1]; jamais elles n'ont été appuyées sur des preuves aussi précises. Il est impossible, en effet, de ne pas être frappé de cet air de famille, lorsqu'on examine diverses terres cuites et diverses vaisselles, décorées de dessins géométriques, exposées dans les vitrines de MM. Pinart et Eug. Boban, et dans celle de M. le Dr Fuzier. Plusieurs de ces pièces ressemblent, d'une manière étonnante, aux produits artistiques et industriels, de

1. L'illustre Humboldt, MM. de Castelnau, Bunsen, de Rosny, de Bourbourg, Roisel, etc., et M. A. Jacquemart, à propos de la céramique.

même nature, exécutés, il y a plusieurs milliers d'années, en Égypte ; d'autres rappellent ceux des vieux arts phénicien, cypriote, grec et étrusque. Quelques-unes, enfin, doivent être rapprochées de ce que nous ont laissé de plus typique les anciens habitants de l'Espagne et des Canaries.

La forme de l'œil et celle de l'oreille, dans la figure humaine, présentent spécialement des similitudes qui n'échapperont pas à la perspicacité des esprits clairvoyants.

Or, cette ressemblance, trop caractérisée pour être fortuite, a certainement été le résultat d'une de ces trois causes :

1° Communauté d'origine entre l'art mexicain primitif et celui de certaines régions voisines de la Méditerranée ;

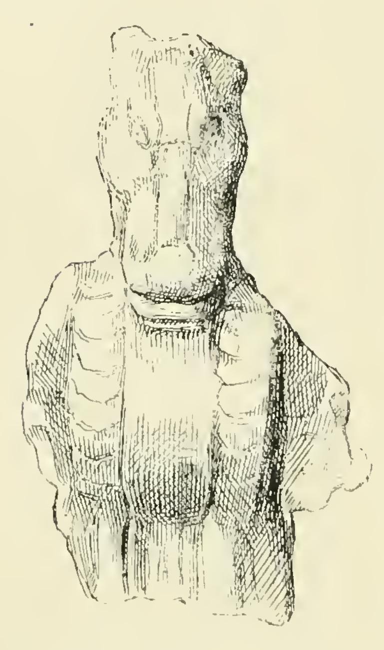
2° Importation de ce dernier art au Mexique ;

3° Importation, dans notre vieux monde, de l'art mexicain.

J'avoue pencher vers l'hypothèse d'une communauté d'origine. Ce ne saurait être sans fondement, selon moi, que la tradition d'un peuple d'insulaires, conquérants et civilisateurs, venus de l'Ouest, soit restée dans le souvenir de l'Europe, et qu'une tradition identique se soit conservée, d'une autre part, jusqu'à nos jours, en Amérique. — Platon, qui nous parle de la première dans son *Timée,* d'après le récit qu'en avaient fait à Solon les prêtres de Saïs, donne pour résidence à ce peuple une île, grande comme l'Asie, appelée Atlantide, située en face du détroit de Gadès, et disparue depuis dans les profondeurs de l'Océan, à la suite d'un tremblement de terre ; ce qui signifie un affaissement partiel de la croûte terrestre, comme il s'en est produit beaucoup, même postérieurement à la période quaternaire. Le fait est d'autant plus vraisemblable que la géologie nous fournit les preuves certaines de bouleversements immenses survenus, à une époque relativement récente, dans toute cette partie du globe, et à la suite desquels ses configurations, extérieure et sous-marine, ont été absolument modifiées. N'est-il pas dès lors naturel d'admettre que la grande île, nommée Atlantide par les Anciens, ait occupé le vide qui s'est fait sur la carte terrestre, et ait été habitée, à un moment donné, par une population déjà pourvue d'une civilisation avancée, qu'elle porta, à tour de rôle, vers le levant et vers le couchant ? De là l'extrême ressemblance qu'on remarque entre les produits de deux arts congénères.

La géologie, l'anthropologie, la linguistique et l'ethnographie apporteront, tôt ou tard, des preuves d'ordres différents à cette consanguinité,

que je constate aujourd'hui, sans sortir du domaine de la *Gazette*. Je ne pousserai même pas mon hypothèse aussi loin que M. Roisel, qui fait des Atlantes les initiateurs du genre humain presque tout entier[1]. Seulement, je ne serais pas éloignée de penser qu'ils fussent encore en contact permanent avec les nations méditerranéennes, au temps où florissait, en Égypte, l'art qui nous a légué ces statuettes funéraires, vieilles de cinq à six mille années, d'un travail si personnel et si vrai, exposées par M. Mariette, et où plusieurs autres contrées, voisines du royaume des Pharaons, commençaient à décorer leurs poteries de simples dessins géométriques.



TÊTE DE CANARD EN TERRE CUITE.
(Ancien art mexicain au Trocadéro.)

De ce contact résulta, pour l'Europe en particulier, l'importation de dogmes nouveaux. Tout fait supposer, par exemple, que de là est venue l'habitude, en Gaule, de choisir les lieux exposés au couchant, pour en faire des sanctuaires en plein air, ou des centres de réunions politiques et religieuses[2].

L'Europe continua, du reste, à entretenir des relations accidentelles avec l'Amérique du Nord, par l'Irlande. La croyance aux déesses mères, qu'on prétendait venues du septentrion, fut probablement importée par ce courant.

Une fois la rupture des relations survenue entre les deux mondes, séparés désormais par l'immensité des mers, chacun d'eux, livré à lui-même, vit l'art issu des Atlantes, arrivé déjà en ce moment à un état de maturité relative, achever en son sein son évolution régulière. Au Mexique, cette évolution était parvenue à sa période finale d'immobilisation et de hiératisme, lorsqu'un autre courant, venu cette fois de l'Inde par l'océan Pacifique, y apporta un art tout dissemblable. Ceci dut se passer peu de temps avant les débuts de notre ère, si l'on en juge par l'aspect des premiers monuments connus qui aient ce caractère. Plus tard encore, la conquête des Aztèques provoqua des modifications profondes dans le sentiment artistique mexicain, sans faire toutefois com-

1. *Les Atlantes*. Paris, Germer-Baillière, 1874, in-8°.
2. Voir les *Lucs des Poitevins*, par M. B. Fillon. Luchon, 1875, in-8°.

plètement disparaître certains caractères traditionnels qui permettent de remonter les degrés de sa filiation à travers les âges.

Les fouilles opérées dans ces dernières années au Mexique ont fourni d'intéressants spécimens de ces trois périodes. Les plus importants sont à coup sûr ceux, d'une haute antiquité, découverts à Lestanzuela, État de Vera-Cruz, par M. Jose-Maria Melgar. Dès qu'ils apparaissent, on se prend à songer, ainsi que je l'ai déjà dit, aux œuvres égyptiennes, phéniciennes, cypriotes ou étrusques. La plupart de ces pièces, représentant des visages de femme qui ont un rire étrange[1] et des têtes d'animaux, tels que singes, chiens, lions, canards, grenouilles, etc., font partie des collections de MM. Pinard et Boban. Mais la pièce capitale est une tête de jeune fille, trouvée également par M. Melgar, dans une autre fouille pratiquée près du Pueblo de Cosamaloapam, second point des mêmes contrées. Elle est de date moins ancienne que les précédents spécimens, et appartient aujourd'hui à M. Benjamin Fillon, qu'on rencontre toujours à la poursuite des monuments propres à jeter quelque lumière sur les questions obscures. Ne l'envisageât-on qu'au point de vue de l'art, cette tête de jeune Peau-Rouge est un chef-d'œuvre d'un intérêt saisissant, et aussi, ce qui ne gâte rien, un monument ethnographique de haute valeur. La première fois que je la vis, elle m'apporta une véritable révélation, en me donnant l'idée la plus nette du sentiment plastique des vieilles populations de l'Amérique et de leur façon d'interpréter la figure humaine. Le regard à demi voilé, la bouche légèrement entr'ouverte, sont bien du jeune être féminin qui s'ignore. Vienne le développement complet, ce ne sera pas la femme telle que la comprirent de bonne heure les races helléniques, mais simplement la génératrice matérielle. Le style en est à la fois large et sobre, savant et naïf, sans réalisme brutal. Le modelé est très serré; il a cette sincérité des époques de force juvénile où le génie, contenu dans ses limites naturelles, s'épanche avec mesure. Ainsi se montrent à nos yeux les productions grecques du VIe siècle avant J. C., et celles du XVe, de la Renaissance italienne.

Dans cette œuvre charmante qui ferait l'ornement du musée le mieux choisi, l'art, arrivé à sa maturité absolue, porte l'empreinte typique d'un génie national. C'est ce qui me la fait considérer comme

1. Ces têtes ont été l'objet d'études curieuses, au point de vue des déformations crâniennes. (Voir *Musée archéologique*, 1875, page 45; article de M. Boban.)

étant de date postérieure aux terres cuites de Lestanzuela, encore pourvues du cachet atlante. Je dois dire pourtant qu'on la tient, au Mexique, pour plus ancienne que celles-ci.

Toutes les terres cuites, grandes et petites, dont je viens de parler, y compris la tête de jeune fille de la collection Fillon, étaient, ce me semble, fixées primitivement sur des vases destinés à être brisés dans des fêtes funéraires, analogues à celles qu'on célébrait, autrefois, de ce côté-ci de l'Océan. On les avait employées, soit comme appliques centrales, soit comme anses. Il est des poteries, d'une date plus récente, trouvées à Ruvo, dans le royaume de Naples, qui offrent à peu près le même genre d'ornementation. Au point de vue de la fabrication, ces objets annoncent une pratique très avancée de l'art céramique. Ils ont d'abord été exécutés par pièces, à l'aide de moules (l'empreinte du doigt du praticien est visible sur les surfaces internes); ces pièces ont ensuite été rajustées entre elles avec de la barbotine, de façon à laisser un creux intérieur; puis le tout a été retouché à l'ébauchoir. Des trous, percés de distance en distance, ont facilité la cuisson de l'ensemble. Les têtes de femme qui rient sont surtout, sous ce rapport, d'une exécution remarquable. Les ouvriers grecs n'ont pas fait mieux. N'est-il pas regrettable que les débris des vases, dont elles faisaient partie, n'aient pas été conservés?

Si ces figures n'ont pas servi d'ornements à des poteries, elles n'en ont pas moins eu un caractère funéraire.

Je n'insisterai pas davantage sur l'intérêt que présentent ces précieux restes. Étudiés de plus près que je ne le fais aujourd'hui, et sur un plus large ensemble, ils sont sans doute destinés à fournir un argument des plus sérieux en faveur de l'opinion de ceux qui croient que l'existence de l'Atlantide a été une réalité, non une fable.

M. Norbert Rilleux, de la Nouvelle-Orléans, prépare du reste un travail plus complet, dit-on, que tout ce qui a été écrit, jusqu'ici, sur le *continent perdu,* depuis Sylvain Bailly [1] jusqu'à nos jours. Plus modeste dans mes visées, j'appelle simplement l'attention des esprits lucides sur d'autres faits paraissant indiquer des rapports, entre l'Europe et l'Amérique, de beaucoup antérieurs à l'époque où nos terres cuites

1. *Lettres sur l'Atlantide de Platon et sur l'ancienne histoire de l'Asie.* Paris, Debure, 1779, in-8°. — Ce livre, qu'on a coutume de considérer comme un simple paradoxe de savant, pourrait bien avoir une portée plus haute.

mexicaines ont été fabriquées, c'est-à-dire sur la communauté absolue de formes et de travail entre certains instruments de pierre taillée ou polie, de la période néolithique, recueillis, les uns en France, les autres au delà de l'Atlantique. Aucun de ces instruments n'est plus caractéristique que les lames de silex, découvertes en 1874 à Volgu (Saône-et-Loire)[1], et celles, en tout semblables, sauf la différence des matières, trouvées par M. Boban dans la vallée de Mexico. M. Roisel attribue aux Atlantes l'invention du bronze et son importation en Europe. Plus hardie encore,



TÊTE DE JEUNE FILLE; ANCIEN ART MEXICAIN AU TROCADÉRO.

(Terre cuite de la collection de M. B. Fillon.)

je me sers de ces lames de silex, pour prétendre que les rapports entre les deux continents ont commencé dans des temps bien plus anciens[2].

Mais je me suis promis de rester exclusivement sur le terrain de l'art, sans m'égarer hors de ses limites. Je ferai donc bien de m'arrêter court, laissant à plus expérimenté le soin de contrôler, à l'aide de moyens différents de critique, l'exactitude des faits énoncés dans cette simple note, spécialement adressée à ceux qui font quelque cas des avertissements « *transmis par l'œil au cerveau* », et des intuitions spon-

1. Les *Silex de Volgu. Rapport à la Société d'histoire et d'archéologie de Châlon-sur-Saône*, par M. Chabas. Châlon-sur-Saône, Dejussieu, 1874, in-4° avec planches.

2. C'est ce qui explique peut-être la découverte, en Europe, de haches de pierre polie, qui semblent d'origine américaine.

tanées, qui permettent d'entrevoir la vérité à longue distance. J'ajoute aussi pour eux, comme conclusion finale, que de ces régions tempérées de l'ouest, maintenant évanouies, mais mieux placées, quand elles étaient au-dessus des eaux, que celles de l'orient, pour les incubations et éclosions intellectuelles, la civilisation a été portée en Égypte et en Europe. Tout l'indique du reste, et la svelte élégance, merveilleusement pondérée, des conceptions de cette dernière terre, qui n'ont rien de la mollesse et de la surabondance asiatiques, et la sobriété, dans les lignes et dans l'effet, que ses artistes ont su mettre en chacune d'elles, tant qu'ils sont restés dans les limites de son vrai génie. L'auteur de la jambe de bronze, détachée d'une statue de guerrier du VIe siècle, combattant avec le glaive, exposée au Trocadéro par M. Piot, ne saurait avoir été le descendant d'une race indienne. A plus forte raison peut-on l'affirmer de celui du Scribe accroupi du Musée égyptien du Louvre, une des images les plus exactes qu'on ait du Peau Rouge, acclimaté sur les rives du Nil. — C'est de l'Occident, et non d'un autre point, que nous est venue la lumière initiatrice. Des courants, en sens inverse, sont venus modifier, plus tard, ce premier apport, sans effacer tout à fait de nos intelligences l'empreinte atlante.

GERMAINE DE POLIGNY.



UNE

ANCIENNE BRODERIE ESPAGNOLE



E gouvernement espagnol a installé dans l'aile droite du Trocadéro une exposition rétrospective renfermant des spécimens nombreux et variés de son art national. Aujourd'hui notre but n'est pas d'étudier l'ensemble de cette collection, mais seulement une pièce qui nous semble unique, non seulement dans la section espagnole, mais dans tout le musée rétrospectif.

Nous voulons parler d'une suite de pièces brodées formant un ornement d'église complet et exposées par M. D. B. Forzano dans la première vitrine qui se présente au public en entrant dans la section espagnole. Quoique nous ne connaissions pas l'origine exacte de ces travaux, le lieu et les auteurs de leur fabrication, le dessin et l'exécution nous font penser qu'ils sont d'origine espagnole et datent du commencement du XVIe siècle.

Après avoir longuement examiné ce remarquable travail, il nous semble intéressant, dans une étude rapide, d'examiner l'état actuel de ces diverses pièces au point de vue de leur composition, de leur exécution et de leur conservation, et de voir enfin quel genre de restauration peut y être apporté et dans quelle mesure cet ornement peut être utilisé.

L'ornement est composé de quatre pièces en velours noir, destiné aux cérémonies mortuaires, orné d'emblèmes funèbres; dans le bas de la vitrine est la chasuble, au centre la chape, et de chaque côté sont les deux dalmatiques. La chasuble est de forme espagnole comme toutes les autres pièces.

Elle n'a pas de croix, mais un orfroi droit par devant et par derrière.

En raison du peu de largeur et de l'extrême longueur de ces orfrois, l'ornementation de la chasuble est moins réussie que celle des autres pièces, et cette infériorité toute relative est d'autant plus remarquée que la broderie est attachée à la pièce par un galon d'or assez médiocre. Chaque bande de la chasuble est divisée par trois cartouches qui renferment des crânes humains placés dans diverses positions. Les car-



CARRÉ DE BRODERIE D'UNE DALMATIQUE ESPAGNOLE DU XVIe SIÈCLE.

(Collection de M. D. B. Forzano.)

touches sont reliés entre eux par une ornementation verticale formée de rinceaux au centre desquels se placent des ossements croisés.

L'ornementation de la chape est similaire, mais, grâce au développement de l'orfroi, l'effet est beaucoup plus heureux. Les bandes ont le même nombre de cartouches. Elles sont par devant jointes par une patte richement brodée, puis elles viennent se réunir derrière sur le col au-dessus du chaperon. Cette dernière pièce est supplémentaire et attachée avec une sorte d'agrafe de passementerie; l'ornementation suit les mêmes principes.

Dans la dalmatique, l'ornementation change, non dans ses détails,

mais dans ses lignes. Les orfrois disparaissent pour faire place à deux carrés placés au bas de la pièce, l'un par devant, l'autre par derrière (les deux faces de la dalmatique étant de chaque côté exactement pareilles). Au centre de ces carrés reviennent les cartouches plus riches et plus découpés.

L'ornementation prend son essor et répand à profusion ses nielles et ses rinceaux. Les manches sont ouvertes et garnies d'une large bande



CHAPE ESPAGNOLE A BRODERIES (XVIe SIÈCLE)

(Collection de M. D. B. Forzano.)

brodée et surmontée d'une sorte de bretelle d'une extrême finesse de dessin qui, descendant de chaque côté, remplit le vide et produit un excellent effet.

N'oublions pas le collet, petite pièce supplémentaire en usage seulement en Espagne, comme accompagnement des dalmatiques. Ce collet est très joli, très largement dessiné et brodé avec la même ampleur et la même finesse que tout le reste de l'ornementation.

Les quelques figures qui accompagnent cette étude donneront une idée de la composition de l'ornement et, nous l'espérons, le désir de voir les remarquables pièces qu'elles représentent. Mais, nous devons en pré-

venir nos lecteurs, ces travaux ne brillent pas, comme la plupart des pièces exposées, par l'extrême finesse du point et la patience que les brodeurs ont dû déployer dans leur travail.

Ici nous trouvons un dessin magistralement compris et exécuté de même; les cartouches, tout en ayant diverses silhouettes, affectent tous le même ensemble; les crânes et les ossements ont été copiés sur nature. Les rinceaux formant fond et reliant les divers motifs sont d'une grande



DALMATIQUE ESPAGNOLE A BRODERIES (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. D. B. Forzano.)

correction et d'une grande finesse. Comme dans toutes les broderies du XVIe siècle, nous trouvons une très heureuse variété dans l'exécution. Le travail général est simple; c'est une application d'or attachée avec un cordon d'or et entourée d'un cordon de soie dont les nuances varient, les sujets du centre sont brodés en couchure d'or, rattachée avec de la soie, et, par une heureuse opposition, les cartouches sont couchés en soie et rattachés avec du métal. Les rinceaux sont en application d'or, mais les feuillages et les fruits qui en sortent sont brodés en couchure de soies modelées et rattachées d'or. A cet ornement il ne manque que les

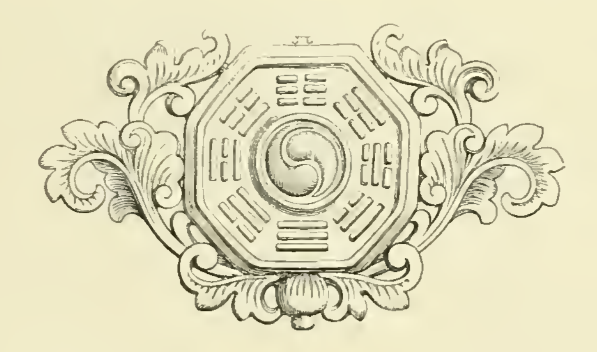
pièces secondaires qui pourraient facilement être refaites si cela était nécessaire. Un ornement de ce genre, par sa forme, par la composition et la coloration de sa broderie, ne pourrait servir qu'en Espagne, et il n'y a pas à songer à changer la destination toute spéciale de cette broderie, qui ne peut être employée à un usage profane.

Si cet ornement est destiné à figurer dans un musée ou dans le trésor d'une cathédrale, son état de conservation est tel, qu'il est simplement utile de rattacher les fils brisés sans rien faire autre.

Nous ne pourrions trop nous élever contre les restaurations complètes de broderies de haute valeur comme celle qui nous occupe. En effet, par un zèle malheureux, il arrive que presque toujours on dénaturait le travail ancien sans profit pour l'art moderne. Les broderies anciennes ne sont plus faites pour l'usage.

Il suffit donc qu'elles soient consolidées avec soin, mais avec une discrétion extrême, pour servir pendant de longues années de modèles et de sujets d'étude.

TH. BIAIS.

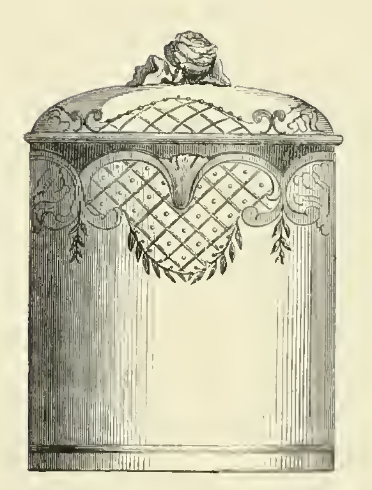




LES

FAIENCES FRANÇAISES ET LES PORCELAINES

AU TROCADÉRO



L'HISTOIRE de la céramique n'est plus à faire. Nos savants et regrettés devanciers l'ont écrite ici même, avant de rassembler leurs études en des volumes, aujourd'hui dans toutes les mains. Et si nous ne craignons pas de venir encore traiter une matière qui semblerait épuisée, c'est que l'Exposition rétrospective du Trocadéro offre à l'étude un champ si vaste et qu'elle étale aux yeux des spécimens si rares et si nombreux de l'art de la céramique, depuis la poterie grossière et nue des Gaulois nos ancêtres jusqu'aux vases royaux, d'un décor si riche, de la manufacture de Sèvres sous Louis XV, que nous avons cru utile, pour conserver le souvenir de cette exposition unique et sans précédents, de noter en courant, pour ainsi dire, et sans oser s'arrêter trop longuement devant les vitrines si richement remplies, les pièces les plus remarquables et les plus dignes d'intérêt. La céramique en Europe, et notamment en France, depuis le XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, sera le but de cette étude sommaire.

LA FAIENCE.

Il était difficile, presque impossible même, aux organisateurs de l'Exposition de classer toujours et méthodiquement, par époques et par familles, les nombreux spécimens de céramique que les collectionneurs



GOURDE EN FAÏENCE ITALO-NIVERNAISE.

(Collection de M. Georges Martin.)

leur ont confiés avec une si grande prodigalité ; aussi ne faut-il pas trop leur en vouloir si l'on est parfois obligé de quitter telle vitrine pour aller à une autre éloignée, afin de retrouver une pièce égarée des fabriques de Rouen, de Nevers, de Moustiers ou de Strasbourg.

Ainsi classées, les pièces sans doute se font mieux valoir les unes les autres ; mais quand il s'agit de les réunir pour les comparer et les étudier, la tâche devient plus difficile.

Les faïences de Nevers ont été groupées dans deux vitrines, devant

lesquelles nous nous arrèterons tout d'abord, la fabrique de Nevers étant, sinon la première en date pour la France, du moins une des plus anciennes.

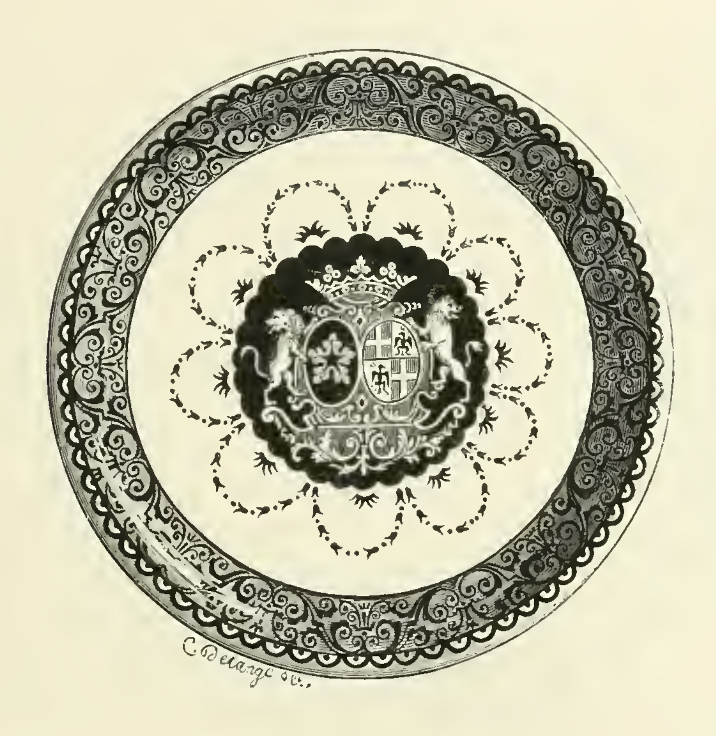
Dès 1590, en effet, on trouve dans les archives nivernaises la mention de potiers et d'émailleurs, et, en 1602, on voit figurer comme potier, sur le registre de sa paroisse, Dominique de Conrad, gentilhomme d'Albissola, qui déjà, en 1578, avait reçu de Henri III ses lettres de naturalisation. En 1644, son fils Antoine est nommé « gentilhomme servant et fayencier ordinaire du Roy ». Il est donc permis d'attribuer l'honneur de la création de la fabrique de Nevers à Dominique Conrad, protégé et encouragé par les Gonzague, et non à Pierre Custode, comme il a été cru pendant longtemps. — Pierre Custode n'apparaît qu'en 1632, mais son nom n'est point à mépriser, car sept générations de Custode s'appliquèrent par la suite à perfectionner et à élever la fabrication de Nevers.

Les premières pièces de Nevers, celles qui sortent des ateliers de Conrad, cherchent à imiter les faïences italiennes, celles de la dernière époque d'Urbino. Tel est le plat appartenant à M. Cotteau et qui représente *le Sacrifice d'Abraham*. Vers la fin de la période italo-nivernaise, époque à laquelle appartient l'assiette de M. Gaston Le Breton, représentant une scène tirée du roman de l'*Astrée*, alors si en vogue, et vers 1660, vient le goût persan, caractérisé par des bouquets de fleurs avec oiseaux, peints en blanc, en jaune, en orangé sur fond bleu-lapis, bleu recouvrant toute la pièce et produit par immersion. La riche collection de M. Cotteau, outre les pièces fabriquées d'après ce procédé, nous offre encore des potiches sur fond jaune rehaussées de blanc, ce qui est plus rare, ainsi que des assiettes et des plats avec dessins verts décorés dans le goût chinois. Nous reproduisons ici la belle gourde italo-nivernaise de M. Georges Martin.

Pour compléter cette brève nomenclature, nous citerons encore une statuette de l'époque persane, appartenant à M. de Liesville et représentant une femme portant deux seaux. Cette statuette est recouverte d'un émail bleu, marbré par endroits de peinture blanche. Une assiette imitant des pommes et des fruits, signée *Haly* 1772 et exposée par M. Gasnault, appartient encore, mais dans un art tout différent, à la fabrique de Nevers, qui, à partir de cette époque, perd tout caractère personnel et tombe dans de mauvaises imitations de Rouen et de Moustiers, pour arriver enfin à une décadence absolue, jusqu'à ce qu'elle disparaisse entièrement.

Pendant longtemps il a semblé admis que la fabrique de Rouen ne devait son existence qu'à une influence nivernaise nettement accusée dans certaines pièces sorties de cette fabrique, qui, par l'abondance et la richesse des produits, mériterait la véritable place d'honneur entre toutes les villes rivales.

La fabrique de Rouen appartient à deux époques bien distinctes : la



ASSIETTE DE ROUEN A FONDS NIELLÉS.

(Collection de M. G. Le Breton.)

première comprend le XVIe siècle, la seconde embrasse la fin du XVIIe et le XVIIIe tout entier.

Il est certain aujourd'hui que Rouen fabriquait déjà et possédait des fours avant Nevers.

La plaque du château d'Écouen, donnée au Musée céramique de Rouen par M. Lejeune, architecte de la Légion d'honneur, qui porte le chiffre du connétable Anne de Montmorency, avec la légende *aplanos* et cette inscription : *Fait à Rouen, 1542,* ne laisse aucun doute à cet égard, car, nous l'avons dit, Conrad n'apparaît à Nevers que vers 1578.

Cette plaque du château d'Écouen, qui peut servir de date irréfu-

table à la production de la faïence à Rouen, n'est point isolée ; d'autres pavages provenant encore du château d'Écouen et du château de Madrid, et appartenant à M. de Liesville, attestent une fabrication suivie et certaine.

Dans ces pavages, on reconnaît une imitation manifeste des procédés italiens, mais un goût tout français dans les têtes des chimères et des arabesques.

Longtemps, malgré l'inscription *Fait à Rouen, 1542,* ces dallages ont été attribués à Bernard Palissy, qui serait venu, on ne sait pourquoi, allumer ses fours à Rouen. La vérité est que la plaque du château d'Écouen, ainsi que les pavés des châteaux de Madrid et d'Écouen, sont l'œuvre de Masseot Abaquesne qu'on trouve cité dans la Chronique rouennaise de 1549, à la suite des magistrats de la cité.

De récentes découvertes faites dans les archives du Tabellionage de la ville de Rouen, documents authentiques analysés dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. III, p. 187), ne laissent aucun doute à cet égard. Ils sont pour ainsi dire les témoins qui ont signé l'acte de naissance de la fabrique rouennaise.

Du même atelier que les pavés d'Écouen doit être sortie la belle gourde ornée de grotesques, exposée par M. Dupont-Auberville.

De 1542 à 1647, les documents sont muets. Pendant un siècle, la fabrication semble avoir cessé complètement. Cette absence totale de documents précis doit-elle être une raison suffisante pour faire admettre qu'Abaquesne n'ait point eu de successeurs ? On croit retrouver dans certains châteaux normands des pavages d'un caractère tout particulier et qui semblent appartenir à un centre spécial.

Néanmoins, après la plaque d'Écouen, la première pièce que nous offre encore le Musée céramique de Rouen est un plat aux armes des Poterat et signé : *Fait à Rouen, 1647.* — On le voit, cent années se sont écoulées. A côté de ce plat du Musée de Rouen, il faut encore ranger une potiche portant la même date.

L'imitation nivernaise se fait sentir dans ces pièces à fond blanc uni, avec décor partiel bleu, qui sont dues à un certain Nicolas Poirel, sieur de Grandval, huissier de la chambre de la reine, qui arrive à Rouen en 1644, porteur de la concession d'un privilège de cinquante-six ans pour la fabrication de la faïence dans toute la province de Normandie, mais qui, en réalité, ne serait que le prête-nom d'Edme Poterat, sieur de Saint-Étienne, qui n'apparaît qu'en 1673, muni d'un nouveau privilège. Ce

qui nous porterait à croire ces suppositions vraies, c'est que le plat de 1647 porte déjà les armes d'Edme Poterat, auquel Poirel de Grandval avait cédé son privilège.

Après ce plat de Rouen et cette potiche, qui ont une importance historique énorme, la pièce la plus ancienne qui soit datée nous est encore



PLAT DE ROUEN A DÉCOR BLEU SUR FOND D'OCRE.

(Collection de M. Gaston Le Breton.)

fournie par le Musée céramique de Rouen. C'est le saladier signé : *Brument, 1699.*

Le décor polychrome de ce saladier est la caractéristique du genre si décoratif qu'imaginèrent les faïenciers rouennais. Ce décor, qui généralement est bleu sur émail blanc, réunit aussi parfois le jaune, le vert et le rouge, comme dans la pièce « Brument » par exemple. A partir de cette époque, la fabrique de Rouen, avant d'entrer en pleine possession d'elle-même, imite tantôt le décor nivernais, tantôt le décor bleu de style

chinois des fabriques hollandaises, pour arriver par le style rayonnant à l'apogée de sa fabrication, à cette belle période qui s'écoule de 1710 à 1730.

Le temps et l'espace nous manquent pour décrire toutes ces belles pièces, tous ces plats magnifiques, exposés par le Musée céramique de Rouen, aux décors tantôt en camaïeu bleu, tantôt en bleu rehaussé de rouge et de jaune, dont le dessin est si habile et l'émail si parfait : assiettes, grands plats, encriers, plateaux et sucriers (comme le bijou exposé par M. E. Milet). Les artistes rouennais produisent sans trêve et, il semble, toujours avec plus d'art et de perfection.

Le décor rayonnant n'est point toujours uniforme : tantôt il adopte le camaïeu bleu, tantôt le bleu rehaussé de rouge et de jaune, tantôt enfin, sur un fond d'ocre orangé, des nielles qui paraissent noires, mais qui en réalité sont de couleur bleue.

Nous rattachons à la fin de cette belle époque le grand plat appartenant à M. Gaston Le Breton, et que nous donnons ici, plat à décor bleu sur fond ocre dont le milieu est orné d'un médaillon représentant des Amours peints en bleu.

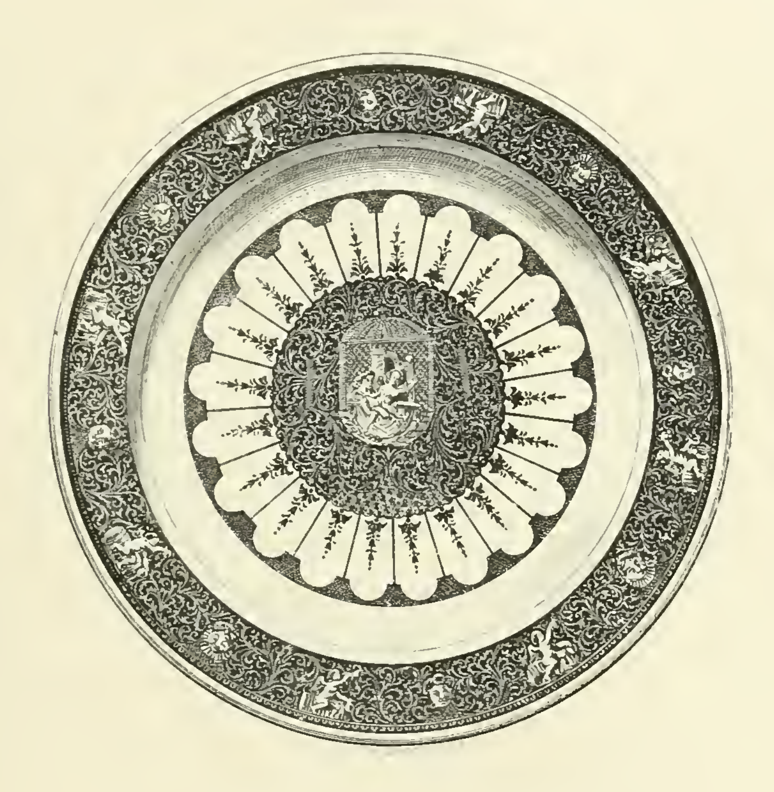
Il en est de même pour le grand plat de la collection Maillet du Boullay. Pour ce plat « violet » le décor est inverse, les nielles étant jaune d'ocre sur fond bleu profond. Nous reproduisons cette pièce unique et tout à fait extraordinaire.

Les deux sphères exposées par le Musée céramique de Rouen sont deux pièces tout à fait exceptionnelles comme fabrication. Elles proviennent de la faïencerie de Mme Lecocq de Villeray, qui existait autrefois au faubourg Saint-Sever. Elles portent la signature de Pierre Chapelle, qui les a décorées, et la date de 1725. Un plat quadrillé aux armes des Montmorency-Luxembourg est signé : *M. Guilibaut.* C'est un des plus beaux spécimens de ce que l'on est convenu d'appeler l'imitation chinoise.

Nous voyons ensuite les artistes normands suivre le courant de la mode, s'inspirant tantôt de Nevers pour des pièces exceptionnelles à figures, comme celles exposées par M. Baudry ; tantôt de Delft, comme dans le plateau appartenant à M. Dupont-Auberville. Ce plateau, imitation d'émail chinois à fond noir avec ornements en relief et polychromes, mérite, nous le croyons, une attention toute spéciale par sa rareté.

Puis viennent les scènes galantes ou champêtres, les bergers à la Florian, les décors à trophées, à carquois, *à la corne,* qui inclinent vers

la décadence marquée, mais qui cependant attestent encore un art élevé. Le Musée céramique de Rouen, MM. de Liesville, Dupont-Auberville, Gaston Le Breton et Le François nous offrent dans leurs collections si complètes de nombreux spécimens de ces pièces, qui mènent la fabrique de Rouen jusqu'à la Révolution, dont les emblèmes égalitaires semblent peu toucher les artistes rouennais, qui disparaissent et laissent tomber



PLAT DE ROUEN A DÉCOR JAUNE SUR FOND VIOLET.

(Collection de M. Maillet du Boullay.)

dans le néant cette fabrique naguère si illustre. Mais, avant cette fin subite, il nous faut citer encore un genre de fabrication dont la collection Le François nous donne un des plus beaux spécimens : nous voulons parler des jardinières en faïence-porcelaine imitées de Strasbourg et de Marseille par Le Vavasseur vers 1779.

A côté de Rouen, d'autres villes voisines, comme Lille et Sinceny, voyaient s'ouvrir des ateliers de potiers, inspirés par les maîtres rouennais, chez lesquels, sans doute, ils avaient été faire leur apprentissage.

C'est à la fabrique de Sinceny qu'est dû le si joli plat d'après Callot,

exposé par M. Maillet du Boullay, dont nous donnons la reproduction. Ce plat à décor polychrome, d'un dessin net et habile, avec une bordure savamment combinée où des animaux alternent avec des instruments de musique, justifie la réputation de Sinceny.

Dans un autre genre, trois statuettes représentant des Chinois et appartenant à M. Gasnault, des assiettes rayonnantes à décor poly-



PLAT A GROTESQUES, EN FAÏENCE DE SINCENY.

(Collection de M. Maillet du Boullay.)

chrome, provenant, l'une, de la collection Gaston Le Breton, l'autre, de celle de M. Dupont-Auberville, et enfin une assiette en camaïeu bleu, exposée par M. Pascal, suffisent pour indiquer les différents procédés de la fabrique de Sinceny.

Un petit autel, daté *1716*, ainsi qu'une assiette exposée par M. Perilleux et signée *Maître Dalignc, 1717*, nous montrent les essais tentés en même temps à Lille, dans le Nord.

Les fabriques de Marseille, de Strasbourg et surtout de Moustiers devraient nous arrêter longtemps et mériteraient chacune une étude spéciale.

A Moustiers, le plus beau spécimen des œuvres de Pierre Clérissy, le maître faïencier qui apparaît vers 1686, est le plat ovale appartenant à M. le baron Ch. Davillier. La bordure composée de griffons ailés et de mascarons se jouant au milieu d'arabesques, et supportant des cartouches où sont représentés un cerf, un loup et des chiens, est fort belle. Au centre est une chasse à l'ours, d'après Antoine Tempesta, et habilement reproduite. Ce plat est signé : *Gaspard Viry fecit à Moustiers chez*



ASSIETTE EN FAÏENCE DE TRÉVISE, A DÉCOR ROCAILLE.

(Collection de M. A. Pannier.)

Clérissy. C'est à ce type qu'appartiennent encore les deux vases à émail blanc et à décor bleu foncé appartenant au même.

Après les compositions à sujets de chasse, ou représentant des scènes tirées de la mythologie, les artistes de Moustiers, inspirés par le style de Bérain et de Charles-André Boule, peignent ces plats à baldaquins, à gaines et à figures isolés d'un art si agréable et si décoratif.

Moustiers continua-t-il sa fabrication au XVIIIe siècle ? et faut-il lui attribuer l'assiette appartenant à M. A. Pannier que nous publions ? Le décor en est essentiellement italien cependant, et nous le croirions plutôt de la fabrique de Trévise.

De la fabrique si importante de Marseille, nous citerons seulement,

comme étant un de ses plus beaux spécimens, la soupière rocaille, ornée de coquillages et de fleurs, à décor polychrome, et appartenant à M. Gaston Le Breton, ainsi que deux jolis réchauds, exposés par M. de Liesville. Ces réchauds sont décorés en vert de cuivre, en « vert *Sary* », du nom d'un céramiste qui est signalé en 1765 comme possédant un secret pour un vert particulier dont il ornait ses produits.

Pour le Midi encore, M. Pascal expose de jolis spécimens de la fabrique d'Apt et de ses terres mélangées, tandis que M. le Dr Lejeal, avec deux vases d'un décor blanc sur blanc, nous donne pour le Nord un aperçu de ce que produisait la fabrique de Saint-Amant, à une époque où, dans presque chaque province de France, des faïenciers cherchaient à se faire concurrence les uns aux autres. Nous ne pouvons, à notre regret, faire que citer ces fabriques, comme celles de Rennes, de Quimper, d'Aprey, de Sceaux, de Niederwiller, de Lunéville, etc.

Nous n'avons pas encore parlé des faïences de Delft, qui eurent cependant une influence si marquée en France. La collection si connue du Dr Mandl est exposée tout entière au Trocadéro, et, par ses pièces si rares et si nombreuses, elle donne les documents les plus complets sur les différentes phases de sa fabrication. Cette histoire, d'ailleurs, vien d'être écrite par M. Henry Havard, et nous n'entreprendrons pas de répéter ce qui a été si bien dit. Nous nous contenterons de renvoyer les amateurs du Delft à la savante publication de notre collaborateur.

LES PORCELAINES.

Si l'histoire de la faïence est aujourd'hui à peu près connue, il n'en est pas de même encore pour celle de la porcelaine, du moins à ses origines.

On savait déjà que les premiers essais tentés pour la fabrication de la porcelaine furent faits en Italie, à Florence. La belle gourde exposée par M. le baron Alphonse de Rothschild, le premier et le plus ancien spécimen de porcelaine connu, ne pouvait laisser aucun doute à cet égard ; cette gourde, en effet, à fond blanc mat, décorée d'arabesques et de mascarons peints en bleu, porte comme marque, sous sa partie inférieure, la reproduction peinte en bleu du dôme de Florence, ainsi que la lettre F. Ce n'était point, d'ailleurs, le seul monument connu ; M. le baron Ch. Davillier expose également deux gourdes, décorées de feuillages et d'oiseaux peints en bleu, dont l'une porte la marque

« Proba ». M. Milet, enfin, possède une autre gourde plus petite et d'un émail blanc plus épais qui appartient certainement à la même époque et probablement à la même fabrique de Florence.

Mais, parce que ces pièces sont les seules connues et qu'il n'en existe plus d'une date antérieure, convient-il de les considérer comme



DIEU DE LA LONGÉVITÉ EN PORCELAINE DE CHANTILLY.

(Collection de Mme de Lesterps.)

les témoins des premiers essais faits en Europe et en Italie dans l'art de la porcelaine ?

Nous ne le croyons pas, et nous pensons pouvoir prouver le contraire et attribuer à une autre ville, à Venise, l'honneur d'avoir produit la première des porcelaines, et cela à une date plus reculée.

Déjà la *Chronique des Arts* (année 1876, p. 303) a publié une supplique datée du 4 juin 1518 et adressée par Léonard Peringer au provéditeur de Venise, pour le prier de lui accorder la licence de fabriquer des porcelaines. Cette supplique, conservée aux archives royales, prouve

que, déjà en 1518, on s'occupait de la vraie porcelaine à Venise, et permet de supposer que Léonard Peringer est le maître qui, l'année suivante, envoyait au duc Alphonse deux pièces de porcelaine, en demandant des fonds pour continuer ses essais à Venise même, se trouvant déjà trop âgé pour aller à Ferrare.

Néanmoins, malgré la découverte de cette pièce si importante, la nature des produits sortis des ateliers de Peringer avait pu être mise en doute. Était-ce une véritable porcelaine ? l'inventeur ne se trompait-il pas lui-même dans ses prétentions ? et n'était-il arrivé qu'à perfectionner la faïence et à la rendre plus légère et plus transparente?

Cette thèse a été soutenue ; mais, aujourd'hui que de récentes et nouvelles découvertes viennent enlever à Peringer même la gloire d'avoir été le premier à s'être occupé de la porcelaine, il est permis de croire que les termes de sa supplique sont vrais, et que bien réellement il produisait et cherchait seulement à perfectionner un genre de fabrication qui était déjà connu à Venise, même en 1470.

Un document publié par M. G.-M. de Geltof dans le *Bollettino di arte e curiosità Veneziane* en est la preuve certaine. Il s'agit d'une lettre datée d'avril 1470 et adressée de Venise par un certain « Uielmo da Bologna », accompagnant l'envoi fait à un de ses amis demeurant à Padoue de deux pièces de porcelaine, « una piadena et uno vasello de porcelana », fabriquées à Venise par un certain « Mastro Antuonio archimista ».

Cette lettre, où il est question de la grande perfection, de la transparence, du fondu des couleurs et de l'art avec lequel ont été faites ces porcelaines qui ont « mis en travail » tous les faïenciers de Venise, est d'importance très grande au point de vue de l'histoire de la porcelaine et permet d'attribuer à Venise, et à une date aussi éloignée que celle de 1470, la première fabrique de porcelaine inconnue jusqu'ici.

On nous pardonnera, en sa faveur, d'être sorti de notre cadre et d'avoir abandonné l'exposition du Trocadéro, où, comme nous l'avons dit, les premières porcelaines connues sont celles exposées par MM. de Rothschild, Davillier et Milet, dont quelques-unes, peut-être, viennent de Venise, car toutes n'ont pas la même couverte, ni le même bleu pour le décor, ni le même style.

En France, le goût pour la porcelaine devait également se faire sentir, et ce produit, plus parfait que la faïence, devait séduire les potiers et les déterminer à faire de nombreux essais.

Poterat, de Rouen, obtient en 1673 un privilège pour la fabrication de la pâte tendre, et le Musée céramique de Rouen nous montre, comme spécimen de cette nouvelle industrie, un petit sucrier avec son couvercle,



GRAND VASE EN PORCELAINE DE SÈVRES (STYLE LOUIS XVI).

(Collection de M. Beurdeley.)

fond blanc mat, décore de bleu avec réserves et guirlandes. Cette jolie pièce est de tous points analogue au petit pot aux armes de Villequier que possède le Musée céramique de Sèvres. D'autres pièces, tasses, sou-

coupes, appartenant à MM. Dupont-Auberville, Pascal, de Liesville, offrent le même émail et la même décoration bleue sur fond blanc légèrement bleuâtre, qui caractérisent les pâtes tendres de Rouen, si peu différentes de celles fabriquées à Saint-Cloud, dont le privilège date de 1695. Rouen a-t-il servi de modèle à Saint-Cloud? Il serait permis de le supposer, puisque le privilège accordé à Poterat est antérieur. Ce qu'il y a de certain, c'est que les deux fabriques rivales produisaient encore vers 1711, et que leurs porcelaines étaient si semblables qu'à cette époque même une confusion curieuse régnait sur le marché, et que Poterat, de Rouen, cherchait par tous les moyens à faire tomber en discrédit les Chicanneau, de Saint-Cloud. Outre les pièces à fond blanc et à décor bleu, la fabrique de Saint-Cloud produisit encore des pièces polychromes, comme celles exposées par MM. le baron Ch. Davillier, Leroux et Gouellain, et de petites pièces très rares, comme des tabatières, des tasses réchampies en or et montées en vermeil comme celles provenant des collections G. Le Breton, Piot, Dupont-Auberville et Kann. Ces pièces portent généralement la marque de De Trou, qui avait succédé aux Chicanneau. Encore, des pièces à reliefs, imitées des blancs de Chine, comme les vases montés en cuivre appartenant à M. Dubouché, doivent parfois être attribuées à la fabrique de Saint-Cloud.

Nous citerons aussi les fabriques de Chantilly, de François Barbier à Mennecy, sous la protection du duc de Villeroy, ainsi que celles de Sceaux, d'Arras, dont les jolis produits indiquent les progrès et les tentatives heureuses faites à cette époque dans la fabrication de la porcelaine, que la fabrique de Vincennes, devenue la manufacture royale de Sèvres, vint élever si haut et pousser à une perfection inimitable.

Nous voudrions citer et décrire toutes les belles pièces, si rares et si précieuses, prêtées à l'Exposition rétrospective par des amateurs comme MM. Édouard André, les barons Seillière, de Rothschild, Beurdeley, M[lle] Grandjean, MM. Audeoud et Davis, de Londres; mais l'espace nous manque, et une étude de semblables merveilles ne peut être faite rapidement ni à la hâte. Nous ne pouvons qu'admirer, en passant; ces pièces, véritables pièces de musée. Tout au plus nous est-il permis de citer les deux vases Louis XVI que nous reproduisons ici, et qui sont des pièces hors ligne, le grand vase à médaillon, de M. Beurdeley, et celui à fond bleu, de M. André.

Que de fabriques françaises dont il nous resterait encore à étudier

les produits que nous trouvons exposés! Telles sont : la fabrique de porcelaine de Paris, rue du Pont-aux-Choux, fondée en 1784; la fabrique de Clignancourt, fondée en 1775 par Pierre Deruelle et patronnée par M. le comte de Provence; la fabrique de la Seine, fondée en 1774 par le marquis de Saint-Aulaire; la fabrique de Limoges, fondée en 1773 par Noscie, Grillot et Fournier, devenue succursale de Sèvres en 1784; et encore la fabrique de Boissette, près Melun, qui date de 1778; celle de



VASE DE SÈVRES A FOND BLEU (STYLE LOUIS XVI).

(Collection de M. Edouard André.)

Niederwiller, de 1780, qui fut fondée par le comte de Custine et dirigée par Lanfrey.

Il faudrait citer, enfin, les nombreuses fabriques de Paris : celle de la Courtille, fondée en 1784; celle de la rue du Petit-Carrousel, en 1775; celle du faubourg Saint-Lazare, en 1769; et celle de la rue de Crussol, en 1789.

Cette sèche nomenclature serait encore bien incomplète; mais il est juste d'ajouter que tous ces produits, pour la plupart, pèchent sous le

rapport de la perfection, et n'ont d'intérêt que parce que les ateliers d'où ils sont sortis n'existent plus.

Parmi les produits des fabriques étrangères exposés au Trocadéro, nous trouverions une abondance presque aussi complète, depuis les vases de Chelsea, en Angleterre, jusqu'aux figurines et aux vases de Saxe.

M. Davis, de Londres, expose trois vases de vieux Chelsea, qui prouvent à quel degré la fabrique anglaise s'est inspirée de celle de Sèvres. Même profil du vase, beaucoup moins simple dans ses formes; même genre de décoration dans les médaillons, peints d'après des compositions de l'école de Boucher, mais avec un moindre sentiment de l'harmonie des couleurs. Une seule chose mérite une critique que les artistes de Sèvres eussent sans aucun doute évitée à cette époque : nous voulons parler de ce fond lie de vin, d'un effet bizarre, sur lequel se détachent en relief les nervures dorées qui complètent l'ornement de ces vases, d'ailleurs extrêmement précieux.

L'Exposition universelle de 1878 restera une date célèbre pour la céramique. Si, en effet, au Trocadéro son histoire est représentée depuis les temps les plus reculés par des spécimens empruntés à toutes les nations et à toutes les époques, au Champ de Mars aussi tous les peuples du monde ont tenu à témoigner, par leurs envois, de cette grande renaissance de la céramique moderne, à laquelle il nous est donné d'assister.

HENRY DARCEL.





LA
CÉRAMIQUE DE L'EXTRÊME ORIENT

I



L'Extrême Orient a, dès le début de l'Exposition, obtenu au Champ de Mars un véritable succès d'enthousiasme, nous pourrions dire d'éblouissement. Ce succès, un peu excessif peut-être, mais légitime dans une certaine mesure, n'a été, d'ailleurs, que la consécration de la vogue acquise depuis quelques années à tout ce qui nous vient de ces rives lointaines. Il s'adressait surtout et très justement au Japon, qui est, pour l'instant, en possession des faveurs de la mode et semble avoir voulu s'en montrer digne.

Dédain ou décadence, l'un et l'autre peut-être, la Chine paraît s'en être moins souciée, car jamais l'infériorité de ses produits n'avait été mise en lumière avec une telle évidence. Le catalogue officiel de la section chinoise constate le fait de cet amoindrissement avec une franchise

qu'on aimerait à trouver accompagnée d'un mot de regret, de l'expression d'un espoir de voir cet état de choses s'améliorer. Nous lisons, en effet, dans la courte notice qui précède la nomenclature des produits céramiques :

« La porcelaine antique dépasse de beaucoup en finesse et en beauté les productions actuelles, faites rapidement pour répondre à la demande toujours croissante. Le secret de beaucoup de couleurs fort renommées est aujourd'hui perdu, et si certains vases des XVIe et XVIIe siècles se payaient jusqu'à 25,000 francs, les plus beaux vases modernes sont maintenant à la portée de presque toutes les bourses et la porcelaine commune se trouve dans les familles les plus pauvres. »

Cela est sans doute fort réjouissant au point de vue économique et philanthropique ; mais, on le voit, la question d'art est mise là absolument de côté. L'aspect de la salle où sont exposées les porcelaines chinoises modernes ne le prouve que trop. Il est véritablement navrant, et à la vue de ces formes lourdes et vulgaires, de ces colorations ternes, affadies, maladives, où dominent un jaune sans éclat et un lilas blafard, de ces décors sans caractère, sans invention, sans style, maladroitement imités des porcelaines du temps de Kien-Long, on se demande si l'on est bien en Chine, dans le pays traditionnel de la lumière et de la couleur, de la fantaisie pittoresque et de l'imagination luxuriante, de l'étrange et du chatoyant.

On a hâte de fuir ce spectacle attristant et consternant, et on est heureux de trouver un refuge dans la salle voisine, où la commission a eu l'heureuse idée d'installer une exposition d'objets anciens. On ne rencontrera parmi ceux-ci que peu de pièces dignes de l'attention d'un amateur, mais la comparaison les relève singulièrement et leur contemplation rassérène les esprits en reposant la vue.

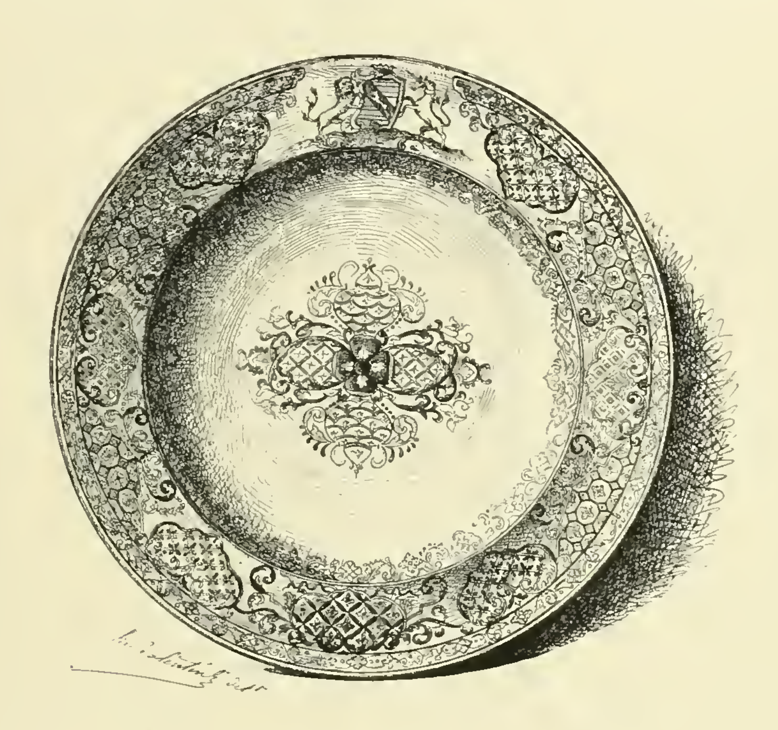
« Le Japon n'existe plus ! » s'écriait Albert Jacquemart, déplorant avec raison l'invasion du goût et des formes de l'Europe dans les produits de l'empire du Levant. Hélas ! que ce cri funèbre serait plus juste s'adressant à la Chine !

Revenons donc au Japon, qui, quoi qu'il en soit, marche pour montrer qu'il vit encore, et où, du moins, nous trouverons un art sans grande élévation peut-être, mais riant, élégant, aimable, plein de caprice et de belle humeur.

« L'histoire céramique du Japon vient de naître, » disait encore, il y a quelques années, le maître que nous venons de citer, dans un des

articles consacrés par lui à la collection Cernuschi[1]. La science n'a pas beaucoup progressé depuis lors, et nous retrouvons cette histoire à peu près au même point.

Si on en doit croire le *Mémoire sur les principales fabriques de porcelaine au Japon,* extrait et traduit par le Dr Hoffmann d'un ouvrage japonais paru à Oosaka en 1799[2], l'établissement au Japon de la première



ASSIETTE EN PORCELAINE DE LA Cie DES INDES, EN DÉCOR RAYONNANT DE STYLE ROUENNAIS.

(Collection de M. P. Gasnault.)

corporation de fabricants de porcelaine daterait de l'an 27 avant J.-C., et il serait dû à une colonie coréenne.

D'un autre côté, nous lisons dans l'opuscule publié par la commission impériale japonaise sous ce titre, *le Japon à l'Exposition universelle :* « En l'an 27 avant J.-C., des Coréens, venus de la province d'*Omi,* fabriquèrent des poteries plus dures que celles existant jusqu'alors. » Il

1. *Gazette des Beaux-Arts,* du 1er janvier 1874.

2. Ce mémoire, qui a paru d'abord dans la *Revue asiatique,* se trouve à la fin de l'*Histoire de la porcelaine chinoise,* traduite du chinois par M. Stanislas Julien. L'ouvrage d'où est il extrait est intitulé *San-kai-mei san-dzou-ye,* c'est-à-dire *Représentation et description des plus célèbres productions terrestres et marines,* par *Kimoura-Kô-Kyo,* avec figures par *Fô-Keô Kwanguets.*

ne s'agit donc plus de porcelaine proprement dite, dont l'auteur anonyme reporte à la date de 1510 la première apparition au Japon.

Comme on le voit, l'écart est considérable. Faut-il supposer dans la première assertion une erreur de traduction, une confusion de terme rappelant celle qui faisait donner aux faïenciers de Delft le titre de fabricants de porcelaine? Nous ne savons et nous ne possédons aucun moyen de vérifier le fait. Pour ce point, comme pour bien d'autres, nous n'avons, jusqu'à ce que la lumière se fasse, qu'un seul parti à prendre : nous résigner provisoirement à l'ignorance et attendre.

Cette brochure de la Commission japonaise nous réserve, d'ailleurs, d'autres étonnements encore. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, nous avions été jusqu'ici accoutumés à cette idée que le kaolin est l'élément principal, constitutif, indispensable de la porcelaine. La brochure est d'une opinion contraire, et parmi les ingrédients dont elle donne la liste comme entrant dans la composition des porcelaines du Japon, nous ne trouvons même pas mentionné le kaolin, qui, d'un autre côté, est donné comme base unique des faïences de Satzuma, d'Awata, etc.!

La confusion est ici assez évidente pour ébranler considérablement la confiance que devait nous inspirer un document officiel, et diminuer de beaucoup l'espoir légitime que nous avions conçu d'y recueillir une ample moisson de renseignements.

Le document le plus instructif que nous y trouvions est une liste des centres de fabrication céramique : porcelaines, faïences et grès cérames, laquelle ne contient pas moins de cinquante-deux noms, et, au dire de la brochure, il ne s'agit que des plus célèbres! Sur ce nombre imposant, quelques-uns seulement sont l'objet de notices spéciales. Ces notices s'étendent longuement sur les détails techniques, sur les matières employées, leur mode de préparation, le façonnage, la cuisson, etc., etc., ce qui a son intérêt, sans doute; mais elles sont à peu près muettes sur les points qu'il nous importerait le plus de connaître, pour nous aider à déterminer les provenances et à préciser le degré d'ancienneté, c'est-à-dire les formes spéciales, le genre de décor particulier, les colorations habituelles à telle et telle fabrique, les marques, enfin, qu'on y peut rencontrer.

Le guide sur lequel nous avions compté nous a donc à peu près fait défaut, et c'est sans son aide que nous avons dû nous convaincre du nombre relativement restreint des fabriques japonaises représentées à l'Exposition, trop nombreuses encore cependant pour que nous puissions

songer à donner une idée de leurs produits et de leurs mérites respectifs. Nous nous contenterons de mentionner, de citer deux d'entre elles, qui nous semblent particulièrement intéressantes par leur originalité et leur nouveauté. Ce sont d'abord les faïences de *Yatsushiro* (province de *Higo*). Généralement recouvertes d'un émail gris ou chamois clair, elles sont



VASE EN CÉLADON A DÉCOR CLOISONNÉ (CHINE).

(Collection de M. O. du Sartel.)

décorées d'élégantes bordures et de rosaces en incrustations de pâtes teintées en blanc ou en noir. Ce procédé, qui rappelle celui qui était employé pour la décoration des faïences d'Oiron, paraît avoir été, nous le verrons plus loin, emprunté par les Japonais à la céramique coréenne. L'effet en est charmant et mériterait d'attirer l'attention de nos fabricants, qui ont déjà fait tant d'emprunts au Japon.

Nous signalerons en second lieu les poteries qui nous sont venues de *Yokohama*. Ce sont en général des terres non revêtues d'émail, des vases aux formes massives et simples jusqu'à la rusticité, mais décorées de motifs en haut-relief, guirlandes de fleurs et de feuillages, insectes, oiseaux, objets usuels, tels qu'éventails, écrans, etc., voire même des personnages. Ces motifs émaillés aux couleurs naturelles se détachent très avantageusement sur le ton mat du fond et ils sont exécutés avec une vérité, une liberté d'allure et une habileté de main qui dénotent un artiste et donnent à ces vases un cachet et une distinction des plus remarquables. Nous aimons moins certaines pièces figurant des paniers d'aspect lourd et grossier, dont le mérite décoratif nous échappe absolument.

En résumé, cette exposition n'est pas à coup sûr celle d'un peuple mort. Il n'en est pas moins vrai que la tendance à copier les formes et les procédés de l'Europe, qui avait arraché à Albert Jacquemart l'exclamation désespérée que nous avons rapportée, ne semble pas encore abandonnée. Certains spécimens provenant de la province de *Hizen* ne le démontrent que trop. Nous voulons parler de tasses à thé d'une finesse de pâte, d'une délicatesse de décor charmantes, mais qu'on croirait échappées de l'*Escalier de cristal;* pis encore, des assiettes et des tasses à café de la forme dite carrée en porcelaine blanche à filets dorés ! A en juger par le soin particulier avec lequel sont exposées ces pièces dont la vulgarité bourgeoise nous choque, on doit supposer que les Japonais y attachent une certaine importance.

Si, abandonnant toutes ses traditions, l'art céramique devait chez eux persévérer dans cette voie déplorable d'imitation, il serait évidemment perdu et, à notre tour, nous nous écrierions : Le Japon n'existe plus ! et c'est l'Europe qui l'a tué ! Espérons qu'il n'y a là qu'une affaire de mode passagère, et qu'un peuple aussi essentiellement artiste réagira de lui-même contre une influence aussi funeste.

II

Si nous nous sommes un peu attardé avant de pénétrer dans les salles réservées à l'art rétrospectif de l'extrême Orient, ce n'est pas le seul charme de l'attrayant spectacle offert par l'exposition japonaise qui nous a retenu, mais aussi, nous en devons convenir, une certaine hésitation à aborder un sujet gros d'écueils et de périls. Il suffit de s'être quelque peu

occupé d'archéologie céramique chinoise et japonaise pour savoir combien de points obscurs elle offre encore et à quelles incertitudes, à combien de déceptions, de doutes, de découragements, est voué l'esprit de tout chercheur en ces filons tant et vainement explorés.

Les plus savants y ont maintes fois fait fausse route ; et s'il est une devise qui convienne à ceux qui se hasardent à reprendre l'œuvre, c'est



GRAND PLAT EN PORCELAINE DE CHINE A FOND ROUGE VEINÉ.

(Collection de M. A. Pannier.)

le : « Que sais-je ? » du sceptique. Que d'énigmes ! que de problèmes sans solution ! que de découvertes qui n'étaient que mirage ! Du jour au lendemain, le fait soi-disant acquis est reconnu controuvé, la science, ou ce qui passait pour elle déclaré erreur, l'article de foi proclamé hérésie !

Bref, ce qu'Albert Jacquemart disait du Japon ne peut que trop justement s'appliquer à l'extrême Orient tout entier : son histoire céramique est à peine née et, malgré toutes les laborieuses et consciencieuses recherches dont elle a été le sujet, les tâtonnements, les indécisions, les

contradictions sont encore, à l'heure qu'il est, le partage inévitable de quiconque se livre à son étude. Entreprendre d'en entretenir les lecteurs de la *Gazette* pourrait donc, dans l'état actuel des choses, passer pour une témérité, et un peu de timidité et de méfiance de soi-même ne messied pas à celui qui se charge d'une tâche aussi ingrate et aussi périlleuse.

S'il est une considération qui puisse nous rassurer, c'est qu'il s'agit ici non d'un enseignement, mais d'un simple compte rendu qui sera suffisant s'il dit sommairement ce que renferment les salles de l'Exposition. Nous allons nous efforcer de nous acquitter de cette tâche, réduite à ces modestes proportions, avec toute la réserve, la prudence, la circonspection qu'elle nous impose, sans prendre aucunement l'engagement de ne nous point tromper et sans nous astreindre à un ordre chronologique, ni géographique, ni même céramique plus précis que celui qui a été adopté pour le classement. S'il se rencontre un problème sur notre chemin, nous le signalerons sans avoir la prétention de le résoudre.

La première salle dont nous ayons à nous occuper est une sorte de travée ou vestibule qui sépare l'exposition égyptienne de celle du Cambodge. Là, dans une grande vitrine adossée à la paroi du fond, est exposée une nombreuse et très intéressante collection de porcelaines dites de la Compagnie des Indes. Nous ne croyons pas qu'il ait encore été donné aux amateurs d'en pouvoir étudier une réunion formant un ensemble aussi complet. A. Jacquemart divise ces curieuses porcelaines en : porcelaines orientales à dessins étrangers ; porcelaines de commande européenne, armoriées, à chiffres, à sujets saints, mythologiques, historiques, copies de gravures, ornements de composition européenne ; enfin porcelaines orientales décorées ou surdécorées en Europe. — Pas une de ces différentes catégories qui ne soit représentée ici par quelque spécimen typique. Nous aurions trop à faire si nous voulions citer toutes les pièces qui le mériteraient, et l'espace dont nous disposons n'est pas illimité. Quelques-unes s'imposent principalement par l'intérêt historique qui s'y attache : telle est une assiette aux armes du comte de Toulouse, qui représente seul la maison de France dans cette vitrine. L'Exposition nous pourra montrer encore des pièces du service de Louis XIV et d'autres portant l'écu losangé d'une princesse d'Orléans, que nous rencontrerons encore dans une autre salle, les amateurs à qui elles appartiennent n'ayant point consenti à les séparer de l'ensemble de leur collection. — Parmi les noms historiques, nous trouvons plusieurs pièces d'un service aux

armes de La Bourdonnais, gouverneur des Indes sous Louis XV, qui ont été exposées par M. le comte de Longpérier-Grimoard, pour qui elles sont un souvenir de famille. M. de Liesville possède également une assiette de ce service.

Un curieux plat nous montre le portrait de Jean de Leyde; une



VASE EN PORCELAINE DE CHINE, FOND ROUGE, A DÉCOR DE LA FAMILLE VERTE.

(Collection de M. Poiret.)

assiette, celui de Lœvenhœcke, l'inventeur du microscope, etc., etc. Force nous est de nous borner dans notre entraînement de description.

La Compagnie hollandaise des Indes, qui a donné son nom à ces porcelaines dont elle se chargeait de transmettre et de faire exécuter les commandes pour l'Europe, n'a été fondée que dans les premières années du XVIIe siècle. Leur date n'est donc pas difficile à déterminer : les plus

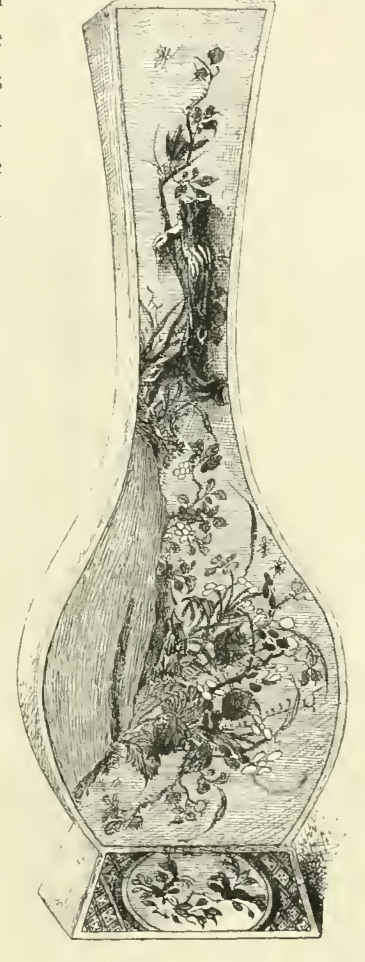
anciennes ne peuvent guère remonter au delà de la moitié de ce siècle. Quant au lieu de fabrication, comme le principal établissement de la Compagnie était au Japon, on en peut conclure que le plus grand nombre de pièces proviennent de ce pays. Il en est pourtant qui portent tous les caractères d'une origine chinoise. D'autres, les plus récentes, qui doivent dater de la fin du siècle dernier, sont très probablement de fabrication hindoue, et nous inclinerions volontiers à en attribuer les commandes à la Compagnie anglaise. Un genre de décor tout particulier rend impossible la confusion entre elles et leurs congénères du Japon et de la Chine. Ce sont en général des bordures arabesques d'une extrême délicatesse, des bouquets d'un style tout particulier, brillamment émaillés, en bleu ou en vert avec des rehauts d'or et qui forment les encadrements les plus riches aux armoiries et aux emblèmes européens. Un magnifique bol appartenant à M. de Liesville, et couvert d'attributs maçonniques, nous offre un type très remarquable de cette fabrication.

Maintenant, quels étaient, tant dans l'Inde qu'en Chine et au Japon, les centres qui produisaient ces porcelaines ? Nul ne l'a dit encore. Il nous paraît plus que vraisemblable que les archives des Compagnies néerlandaises et anglaises doivent renfermer des documents de nature à éclaircir ce point. Nous n'avons pas entendu dire qu'il soit encore venu à l'esprit de personne d'y faire des recherches, que nous serions heureux d'avoir contribué à provoquer.

Pénétrons à présent au cœur de la véritable exposition rétrospective de l'extrême Orient, dans ce qu'on en pourrait appeler le Salon carré, et pour cela traversons la salle où se dressent les colossales et terrifiantes divinités du Cambodge, qui semblent en garder l'entrée. Un encombrement pittoresque compromet un peu la solennité et le mystère de ce sanctuaire ; faute d'espace, les vitrines et les meubles y ont été un peu entassés, mais on serait mal venu à se plaindre d'un inconvénient qui résulte de l'empressement qu'ont mis les amateurs à apporter à l'Exposition un véritable amoncellement de trésors. Nous n'avons pas besoin de dire que la céramique, comme dans toute l'exposition d'ailleurs, règne en souveraine au milieu de toutes ces richesses. Les deux grandes vitrines qui occupent les places d'honneur de chaque côté de la salle et qui appartiennent l'une à M. O. du Sartel, l'autre à M. Poiret, celles de M. Taigny, de Mme Duvauchel, de M. Sichel, l'une de celles de M. Bing, celle enfin de M. Wakaï, lui sont exclusivement consacrées. Elle domine

encore dans celles où elle partage l'espace avec des bronzes, des émaux cloisonnés et d'autres objets.

La collection de M. du Sartel figure pour la première fois, croyons-nous, dans une exposition publique ; formée seulement depuis peu d'années par cet amateur, chez qui la passion a été guidée par un goût éclairé, elle compte aujourd'hui comme une des plus riches et des plus précieuses parmi les collections parisiennes. L'ordonnance générale de la vitrine qui la contient ne révèle pas moins que la beauté des pièces le soin qui a présidé à sa formation. Les fabrications exceptionnelles y sont particulièrement représentées par des spécimens remarquables. Nous citerons une série de bleus turquoises et, parmi eux, un vase d'une forme rare, autour duquel s'enroulent deux serpents dont les têtes forment les anses. M. du Sartel a retrouvé la description de cette pièce dans le catalogue de la vente de la duchesse de Mazarin, par Julliot. Nous resterons dans le même ordre d'idées en parlant du vase dont la représentation figure plus haut et qui présente un exemple curieux et rare d'émaux véritablement cloisonnés par les filets saillants qui dessinent et délimitent le décor. Les colorations gros bleu, bleu turquoise et blanc jaunâtre forment un ensemble des plus harmonieux. Un second vase de la même nature, mais de colorations plus pâles, existe dans la même collection, et l'exposition nous en offre un troisième parmi les porcelaines apportées par M. Bing.



VASE A FOND JAUNE.
(Exposition de M. Sichel.)

Avant de nous éloigner de la vitrine de M. du Sartel, signalons à côté d'elle le très beau plat de M. Pannier où, sur un fond rouge veiné imitant le bois, se détache une grande réserve en forme de feuille occupée par un coq au milieu de végétations en émaux d'un éclat merveilleux. C'est l'un des plus grands et des plus beaux plats de Chine connus.

Si nous avons un reproche à faire à la vitrine de M. Poiret, qui, lui

aussi, si nous ne nous trompons, expose pour la première fois, c'est le nombre des pièces qui y figurent et qui, à notre avis, eussent gagné à être un peu plus espacées. Il est vrai que notre embarras eût été grand si nous avions été consulté sur les éliminations à faire. Cette collection est surtout riche en pièces de la famille verte. Le vase cylindrique fond rouge à réserves décorées d'objets sacrés qui est figuré ici est une des plus remarquables. Nous citerons après lui de grands vases lancelles, aussi hardis de forme qu'éclatants de couleur, un magnifique plat décoré d'une grande figure de femme chinoise à sa toilette. Les porcelaines, dites de troisième qualité, nous n'avons jamais bien pu savoir pourquoi, ou émaillées sur biscuit, qualification plus intelligible, forment une série des plus importantes dans la collection Poiret. Nous ne saurions citer les nombreuses pièces qui la composent, mais nous devons signaler deux figurines assises de philosophes revêtues de longues robes émaillées fond noir, et dont les mains et les têtes réservées en biscuit sont traitées avec une finesse, un esprit et une délicatesse de modelé qui en font de véritables œuvres d'art.

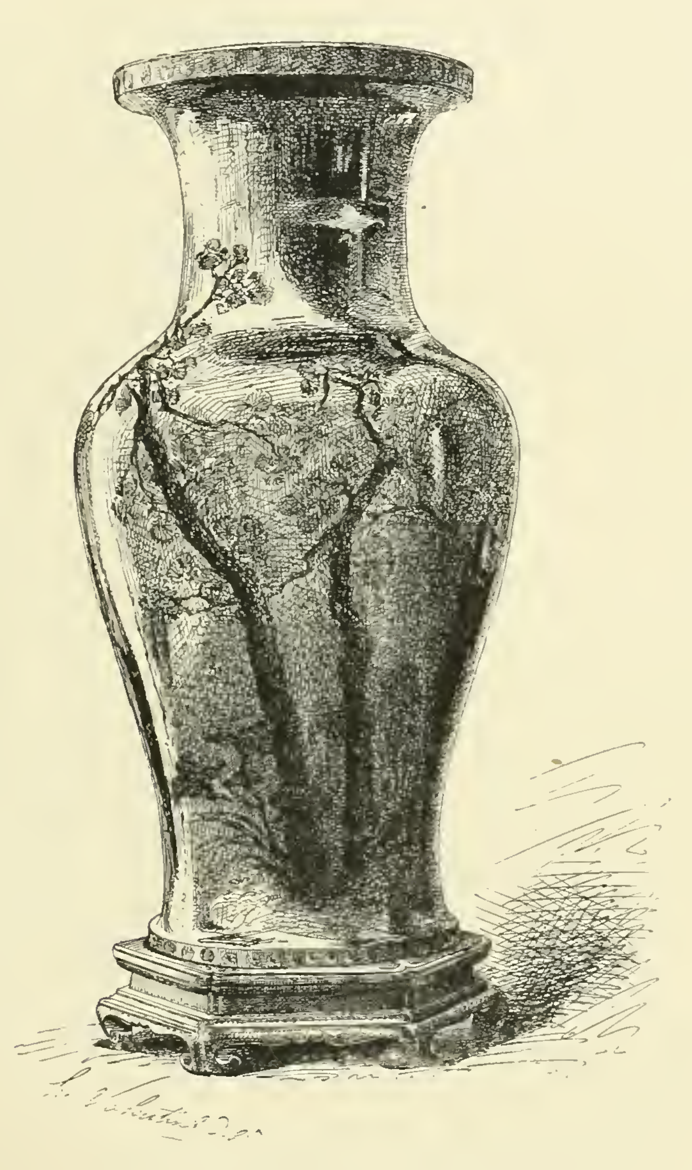


VASE EN PORCELAINE DE CHINE, FOND JAUNE, ÉMAILLÉE SUR BISCUIT.
(Exposition de M. Sichel.)

Un certain nombre de pièces intéressantes de même nature ont été exposées par M[me] Duvauchel, un charmant plateau rectangulaire à quatre pieds, décoré sur fond chamois d'un groupe de vases sacrés, un autre en forme de feuille dont la nervure médiane, émaillée en noir, porte un dragon enroulé, un grand drageoir à compartiments dont la réunion affecte la forme d'une fleur de nélumbo, etc., etc.

Nous ne nous arrêterons pas devant les pièces monumentales qui figurent dans la vitrine centrale appartenant à M. Sichel ; les reproductions que nous en donnons permettent de juger de leur importance ; les vases carrés à fond jaune, qui rappellent celui du Musée de Limoges,

n'ont figuré que peu de temps à l'Exposition, l'Angleterre nous les ayant promptement enlevés. Nous aimerions à nous arrêter plus longtemps devant la suite si nombreuse et si intéressante au point de vue technique



GRAND VASE EN PORCELAINE DE CHINE A FOND JAUNE.

(Exposition de M. Sichel.)

des porcelaines à couvertes colorées exposée par M. Bing ; mais elle demanderait pour en parler dignement une étude toute particulière et plus de temps et d'espace qu'il ne nous est permis de lui en consacrer. —

C'est au milieu de cette série si importante que se dressait superbe et triomphante au-dessus des flots cette magnifique carpe de Tokio qui fut un des succès de l'Exposition, et dont nous donnons plus loin une reproduction. Elle y partageait l'empire avec une autre individualité ichtyologique dont le règne a été troublé par des contestations d'origine, des soupçons d'illégitimité. Nous nous abstiendrons de prendre parti dans ce débat, ne voulant pas envenimer la querelle.

Mais nous ne pouvons passer, sans nous y arrêter un instant, devant les quelques pièces de céramique japonaise qui brillent au milieu des bronzes, des laques, des ivoires et de tant d'autres charmants objets, réunis avec un goût si délicat, si élégant, si artiste, par M. Ph. Burty. Il faudrait autre chose qu'une sèche nomenclature pour donner une idée de ce choix exquis. Parmi les porcelaines, qui n'y figurent qu'en petit nombre, mentionnons une charmante bouteille quadrangulaire en porcelaine de Chine. L'émail, d'un blanc crémeux, est d'une finesse exquise, et le décor, composé de branchages fleuris et d'oiseaux, est d'une légèreté, d'une délicatesse et d'une sobriété du goût le plus ravissant. Les grès de Bizen nous offrent, à côté de figures d'oiseaux de proie perchés sur des rochers, une délicieuse bouteille à goulot doré et un vase en forme de corbeille qu'on prendrait à première vue pour un bronze de la plus fine ciselure. Kioto et Satzuma sont représentés par leurs produits les plus accomplis, et nous citerons parmi ces derniers un petit vase cylindrique dont le décor à fleurs tracées en or peut passer pour le véritable type des faïences de Satzuma. Enfin quelques pièces de céladon fleuri, des terres émaillées de Seto, bien d'autres encore, complètent un ensemble des plus rares. Mentionnons aussi les belles pièces de M. B. Fillon.

Nous voici arrivés devant la vitrine où M. Wakaï a exposé une nombreuse réunion de poteries plus ou moins primitives et grossières attribuées par lui à l'industrie coréenne. Malgré notre résolution d'écarter toute polémique, d'éviter toute controverse, le nom seul de Corée éveille une question trop irritante, trop brûlante, pour qu'il nous soit possible de nous interdire quelques réflexions. Non que nous songions en aucune façon, hâtons-nous de le dire, à contester l'origine de ces poteries, — nous n'avons aucun motif de mettre leur authenticité en doute, et la garantie de l'érudit japonais nous suffirait d'ailleurs amplement ; — mais, en nous révélant l'art céramique coréen sous un de ses aspects, il n'a sans doute pas entendu nous fournir la preuve que ce soit là la seule

forme sous laquelle il se soit jamais manifesté. Avouons-le, nous nous résignerions bien difficilement à l'admettre.

De tout temps, et d'un avis unanime, les Japonais ont reconnu les Coréens pour leurs maîtres, pour leurs initiateurs en céramique. Par une interprétation nouvelle et que rien ne justifie, nous avons vu la brochure officielle nous donner à entendre qu'il ne saurait s'agir que de poterie à base plus ou moins dure et non de porcelaine proprement dite. On



CARPE EN FAÏENCE DE TOKIO.

(Collection de M. Bing.)

nous permettra de ne pas nous incliner sans protestation ou, pour mieux dire, sans demander qu'on nous donne des preuves, devant une assertion qui renverse toutes les données transmises par la tradition.

On ne connaît pas, il est vrai, avec certitude, de porcelaines coréennes. Cela prouve-t-il qu'il n'y en ait jamais eu? Albert Jacquemart avait cru les reconnaître, et nous voyons figurer sous le nom de coréennes ou d'archaïques, dans ses ouvrages, des porcelaines aujourd'hui justement restituées au Japon et qui proviennent d'Imari, dans la province de Hizen. — Dans les derniers temps de sa vie, l'érudit céramiste inclinait lui-même à

modifier son jugement sur ce point [1] et nous ne faisons aucun doute qu'à l'heure qu'il est, avec la bonne foi qui le caractérisait et qui est le premier devoir de toute science véritable, il n'hésiterait pas à proclamer son erreur. Que n'est-il encore au milieu de nous pour nous aider à trouver la vérité et ajouter une découverte à toutes celles que lui doit l'histoire de la céramique!

L'existence de la porcelaine coréenne est absolument affirmée dans l'*Histoire de la porcelaine chinoise* traduite par Stanislas Julien. Voici, entre autres détails descriptifs, ce que nous lisons dans le chapitre qui leur est consacré : « Elles sont extrêmement minces et leur émail ressemble un peu à celui de *King-te-tchin*... » Peut-il être, là, question d'autre chose que de porcelaine? Il ne nous semble pas que cette citation puisse laisser l'ombre d'un doute dans un esprit non prévenu.

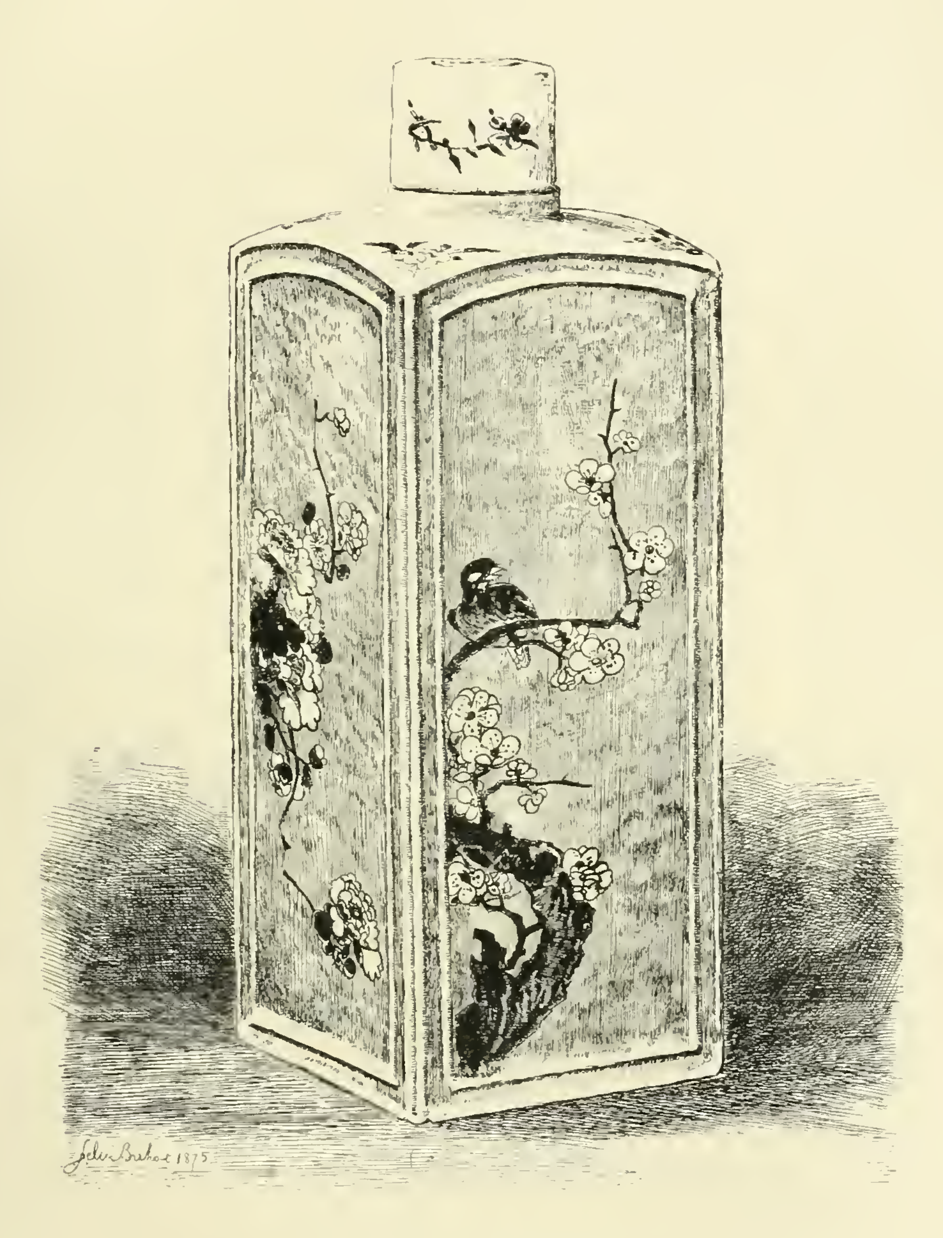
Nier est facile; mais la science ne vit pas de négations. — Le seul parti à prendre pour le moment, nous l'avons déjà dit, est d'attendre qu'une circonstance heureuse, un de ces hasards dont la science a si souvent profité, nous mettent à même de combler cette lacune de l'histoire de la céramique.

Il nous reste encore maintenant à parler de la partie exclusivement réservée au Japon, et où on n'arrive comme pour la salle que nous quittons qu'après avoir affronté une innombrable légion de dieux, génies, personnages saints et démons, à l'aspect plus ou moins calme et mystique, plus ou moins terrible et farouche, plus ou moins grotesque et bouffon. Le plus grand nombre de ces images sacrées fait partie de la collection rapportée par M. Guimet de sa mission dans l'extrême Orient, et destinée par lui au musée religieux qui s'organise en ce moment à Lyon par ses soins.

Nous n'aurons pas à nous arrêter longtemps dans cette salle, où la céramique est à peine représentée, et nous jugeons que c'est une lacune regrettable dans cette réunion, si remarquable d'ailleurs; car les figurations sacrées abondent tant en porcelaine qu'en faïence et en grès, et elles eussent pu fournir des rapprochements intéressants.

1. Il écrivait dans l'article sur la collection Cernuschi, que nous avons déjà cité : « La fabrication paraît avoir cessé en Corée vers la fin du XVIIe siècle; on pourrait donc restituer à Yédo les porcelaines d'aspect coréen postérieures à cette époque. » Or rien ne prouve que nous possédions des porcelaines en question le moindre échantillon d'une date plus reculée. Ce sont celles qui nous venaient alors d'Orient et qui ont servi de type à toutes les fabriques européennes. Leur décor se retrouve, souvent merveilleusement imité, sur les porcelaines primitives de Saxe, ainsi que sur les premiers essais de Saint-Cloud, de Mennecy-Villeroy, de Chantilly, etc.

La tablette supérieure d'une des vitrines présente une série de figurines de vierges et déesses, parmi lesquelles *Kouan-in* sous plusieurs



BOUTEILLE QUADRANGULAIRE EN PORCELAINE DE CHINE, FOND BLANC.

(Collection de M. Ph. Burty.)

des formes que lui assigne la religion bouddhique. Nous en remarquons, parmi elles, une en terre, recouverte d'un émail jaunâtre à rehauts de

noir et de rouge, que son analogie avec certaines figures de la collection Wakaï nous permet d'attribuer à la céramique coréenne.

Dans une vitrine voisine, nous trouvons encore à signaler une statuette en faïence de Kioto, et représentant, à ce que nous apprend M. Guimet[1], « *Kooboo Daïshi,* fondateur de la secte de *Sinn-Gon* (IXe siècle), inventeur de l'écriture *Shirakara...* » Ce sage est figuré accroupi, dans une attitude méditative qui n'est pas dépourvue de noblesse, et tenant le *goko* à cinq pointes, espèce de grelot à main en usage dans les cérémonies du culte de Bouddha.

La céramique reprend ses droits dans la salle japonaise. La satisfaction avec laquelle nous le constatons est sensiblement troublée par le véritable désappointement que nous a causé cette partie de l'exposition. Quand on annonça que le gouvernement japonais avait fait retenir un espace relativement considérable dans les galeries du Trocadéro pour y installer une exposition rétrospective, nous avions naturellement conçu une joie et une espérance : une joie, en prévision des merveilles qu'il nous serait infailliblement donné de contempler; une espérance légitime de voir résolus quelques-uns des problèmes, éclaircies quelques-unes des obscurités, redressées quelques-unes des erreurs que nous déplorions tout à l'heure et qui entravent encore les chemins de la science céramique.

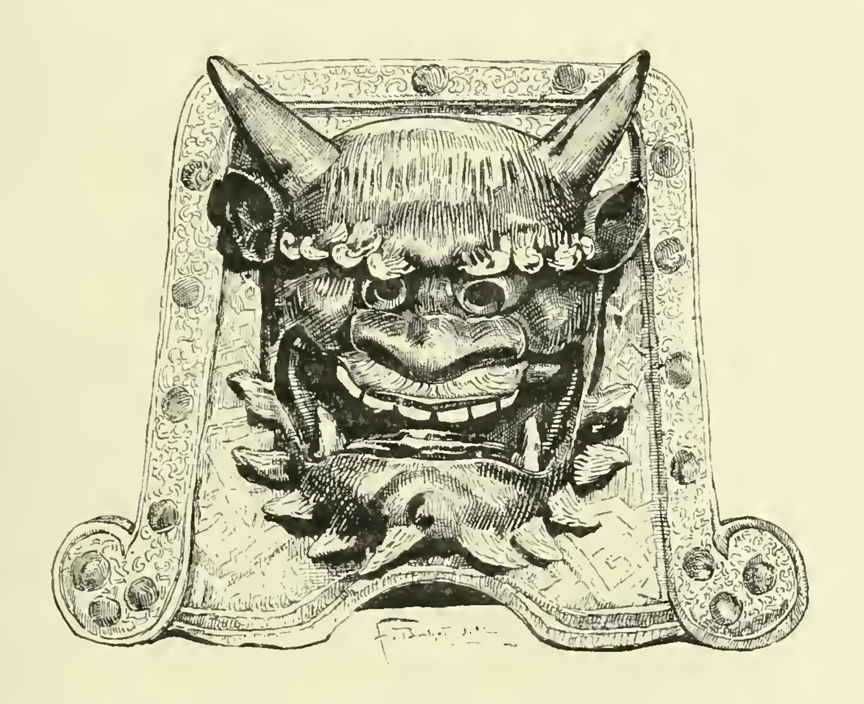
Ne devait-on pas supposer, en effet, qu'une exposition organisée sous de tels auspices offrirait nécessairement, tant au point de vue de l'art que de la science, des spécimens de premier ordre, et qu'amateurs et gens d'étude y trouveraient une source abondante de jouissances et d'enseignements? A quel point cet espoir a été déçu, quiconque est entré dans cette salle n'a qu'à consulter ses souvenirs pour le mesurer.

Nous parlions tout à l'heure de l'encombrement de la salle chinoise; il est bien autre ici et sans compensations. La Commission japonaise a disposé ou, pour parler plus exactement, entassé, enchevêtré ses vitrines de manière à former un véritable labyrinthe, dans les étroits défilés duquel on devait s'estimer heureux de ne laisser que ses illusions. Dans l'intérieur des vitrines, même entassement, même désordre, pêle-mêle inconcevable, absence totale non seulement de classement, mais encore de simple rangement. L'art de présenter les objets sous leur jour le plus favorable, de les entourer ou de les isoler de manière à les faire

1. Notice explicative sur les objets exposés par M. Émile Guimet, etc., page 26.

valoir, cet art, qui est une des recherches, des habiletés, des coquetteries, un des mérites de l'amateur véritable, semble, si nous en devons juger par cet exemple, totalement étranger ou indifférent à ce peuple, qui pourtant est doué à un si éminent degré du sens de l'harmonie et du pittoresque, et que nous voyons, jusque dans les ustensiles destinés aux plus vulgaires usages, déployer un goût si charmant, si distingué, si véritablement artiste!

Ce dédain ou cette ignorance de la mise en scène n'a pas été un de



VASE D'APPLIQUE EN POTERIE ÉMAILLÉE D'AWATA (JAPON).

(Collection de M. Bing.)

nos moindres étonnements. Mais nous en aurions volontiers pris notre parti si cette exposition nous avait ménagé quelque instructive découverte, ou si seulement elle nous avait montré quelque beau type de l'ancienne céramique japonaise. Nous ne voulons pas dire qu'il ne se trouve ni dans les vitrines officielles, ni dans celles de la Compagnie industrielle et commerciale du Japon (*Kiriu-Kôchô-Kouaïcha*), pas un objet qui soit digne d'attention et d'étude; mais il n'y en a pas qui n'ait des similaires d'un ordre très supérieur dans les vitrines des amateurs français qui ont exposé dans la même salle.

Si la Commission japonaise paraît s'être peu souciée de nous présenter de beaux types des anciennes fabrications, il serait injuste de dire qu'elle n'a rien fait pour notre instruction : elle a fait des étiquettes, et elle les a même multipliées avec un luxe qui n'ajoutait aucun charme à l'aspect de ses vitrines. Leur encadrement bariolé, leur dimension, si mal calculée que parfois elles masquaient complètement les pièces sur lesquelles elles étaient chargées de nous renseigner, nous fourniraient une preuve de plus de cette absence de goût qui a été pour nous une déception ajoutée aux autres. Quant aux renseignements qu'on y trouvait, ils se bornaient à cette mention concise et uniforme : « Il y a cent ans, » ou bien : « Il y a soixante ans, » « Il y a trente ans, » et ainsi de suite. Ce n'est que dans les derniers temps de l'Exposition que quelques indications très insuffisantes des lieux de provenance ont été ajoutées, sur de rares pièces, à ces actes de naissance aussi sommaires qu'arbitraires.

En conscience, est-ce assez? Est-ce là tout ce qu'on était en droit d'attendre d'une exposition organisée par les soins des représentants d'un gouvernement? Nous ne le pensons pas. Ou le Japon ne possède plus rien des produits de son art ancien, ou bien on a craint de faire courir à des objets précieux et fragiles les risques d'un déplacement aussi lointain. Quels qu'en soient les motifs, qui en somme nous importent peu, impuissance ou prudence, ou bien encore, comme nous l'avons entendu prétendre, dédain de son ancienne civilisation, s'il n'était pas possible au Japon d'arriver à un résultat plus digne d'un grand peuple, pourquoi faire une exposition rétrospective?

Ce sont trois amateurs français, nous l'avons dit, dont les collections sont exposées dans la même salle, qui se chargent de sauver l'honneur du pavillon japonais : MM. Vial, Bing et de La Narde.

La vitrine de M. Vial est particulièrement intéressante par les étiquettes, instructives celles-là, dont il a eu le soin de faire accompagner chacune de ces pièces si bien choisies. C'est M. Wakaï qui s'est chargé de leur rédaction, et nous pouvons sans scrupule laisser à un juge aussi compétent le mérite comme la responsabilité des attributions.

Nous citerons :

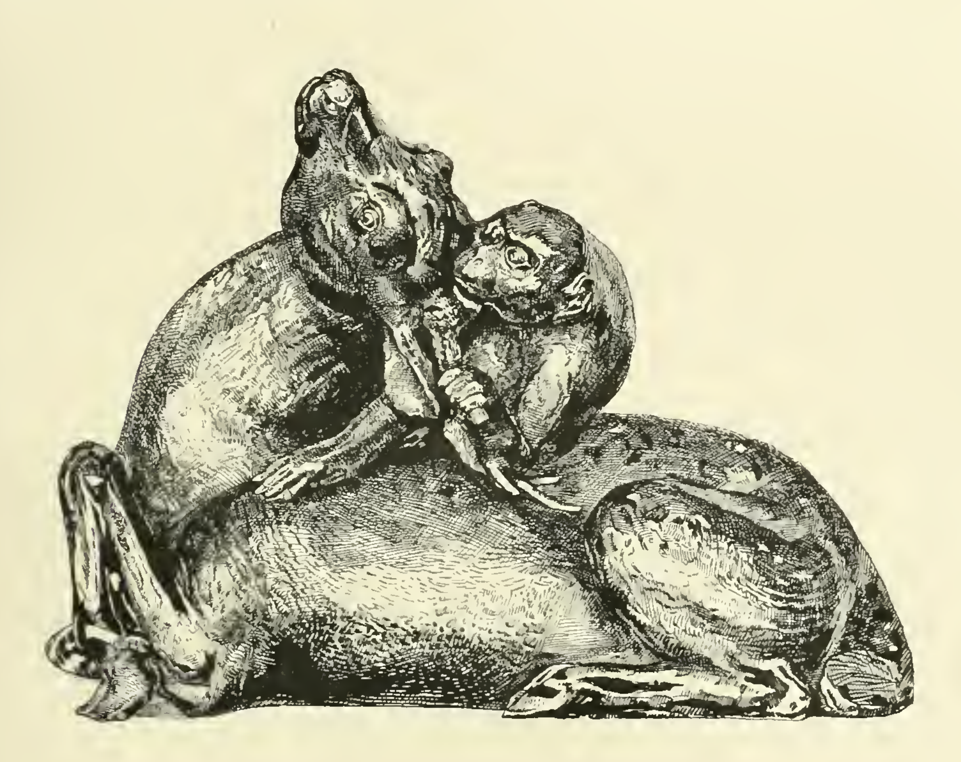
Un magnifique brûle-parfums, en forme d'urne élevée sur trois pieds, en faïence craquelée d'*Awata* (province d'*Iamashiro*). Le couvercle ajouré est surmonté d'un bouquet de chrysanthèmes, et la panse, à fond d'or, est décorée d'un vol de grues planant au-dessus des flots de la mer.

Un plateau en grès, céladoné et craquelé, de *Bishu* (province d'*Owari*),

affectant la forme d'une feuille, et décoré d'une scène mystique dont les personnages sont remarquables d'expression.

Deux plats en faïence de *Kioto*, décorés de personnages finement modelés en relief et émaillés en couleur.

Enfin un plateau à anse supérieure, en faïence de *Kishu*, et un plat à bord dentelé, en faïence d'*Awadji*, portant une inscription, et dont les émaux brillants font songer à Palissy.



GROUPE EN GRÈS DE TAKATORI (JAPON).

(Collection de M. Bing.)

M. Bing a exposé une suite nombreuse, et des plus remarquables, de pièces constituant la collection la plus complète que nous connaissions des différents types de la céramique japonaise. Il y a là, pour un amateur studieux, un vaste champ d'exploration dont nous ne saurions faire ressortir l'importance dans les quelques lignes que nous pouvons lui consacrer. Nos lecteurs en pourront d'ailleurs juger par les quelques pièces dont la reproduction illustre cet article.

Deux sont principalement dignes d'attention : un vase d'applique, en poterie d'*Awata*, dont la surface plate, encadrée de volutes, est ornée

d'un masque de démon en haut relief d'un très grand caractère; puis un groupe en grès de *Takatori* (province de *Chikusen*), représentant un cerf attaqué par un singe, d'une liberté d'allure, d'une franchise et d'une vigueur d'exécution des plus remarquables, et qui en ferait une œuvre d'art de premier ordre dans tous les pays.

L'exposition de M. de La Narde, moins nombreuse et moins riche en céramique que les précédentes, n'en offre pas moins plusieurs spécimens intéressants. Nous mentionnerons quelques pièces en faïence de *Kioto*, à décor saillant formé par des pastillages, parmi lesquelles nous avons surtout remarqué une théière ovoïde portant des papillons et des insectes très artistement exécutés.

Une boîte lenticulaire en porcelaine, d'une incontestable ancienneté, et décorée d'imbrications gaufrées, est attribuée par M. de La Narde à la Corée. Ses colorations rappellent tout à fait celles des porcelaines dites archaïques acceptées comme coréennes sur la foi d'Albert Jacquemart, et que nous avons cru pouvoir restituer au Japon. La vue de cette pièce nous donnerait une forte tentation de rouvrir la discussion sur ce point controversé; mais nous ne nous y laisserons pas aller. Il est grand temps de nous arrêter, et il n'est pas malséant de clore par ce point d'interrogation la série des doutes et des incertitudes qui occupent une trop grande place dans ce compte rendu.

PAUL GASNAULT.



LES LAQUES JAPONAIS

AU TROCADÉRO

I



Parmi les objets d'art japonais exposés dans les salles du Trocadéro, les laques, tout en n'occupant qu'une place modeste, méritent une attention particulière. Ces produits d'un art délicat et raffiné remplissent à peine cinq ou six vitrines, mais ce petit espace contient un choix de laques assez varié pour donner une idée complète d'une des inventions qui font le plus d'honneur à la patience et au goût de l'industrieux Japonais.

Prenez en main une de ces boîtes en laque d'or, si légères, si douces au toucher, sur lesquelles l'artiste a représenté des pommiers en fleur, une eau dormante que sillonnent des grues sacrées, et, au-dessus, une ligne de montagnes ondulant sous un ciel nuageux, ou bien quelques personnages aux robes flottantes, dans des attitudes bizarres à nos yeux, mais toujours élégantes et gracieuses, devisant sous leurs grands parasols; ou encore les armoiries d'un puissant mikado capricieusement dessinées. Vous êtes frappé de l'extrême délicatesse du travail, de la richesse de la matière,

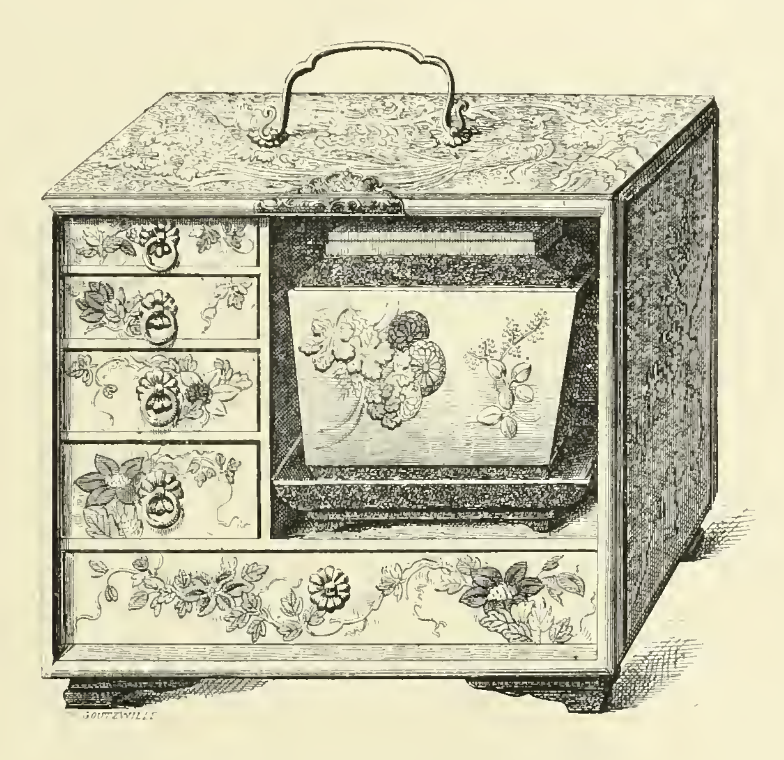
de la variété des effets obtenus, de la netteté des reliefs, de l'ingéniosité de la composition; vous vous sentez en présence d'un art tout à fait exotique; l'Europe, qui crée tant de merveilles, ne saurait rien produire de si achevé, il y faut une souplesse de main toute féminine, une dextérité persévérante, un sacrifice de temps que les nations de l'Occident ne voudraient pas faire avec tant d'insouciance; seul le laborieux artiste japonais, qui ne compte pas les heures, peut mener à bonne fin ce travail de fée.

La plupart de ceux mêmes qui admirent ces petits chefs-d'œuvre ne connaissent guère la substance employée, ni les procédés de fabrication. Le laque est le produit du *Rhus vernicifera*, arbre appartenant à la famille des *Anacardiacés*, qui atteint en six ou sept ans une hauteur de 20 à 25 pieds[1]. Lorsque l'arbre est arrivé à son entière maturité (de six à huit ans), on en extrait le vernis en y pratiquant des incisions horizontales, environ à 30 pouces l'une de l'autre, chacune de 6 pouces de longueur, au milieu desquelles est percée une ouverture circulaire destinée à provoquer l'issue de la sève qui est recueillie dans une spatule en fer. On peut encore couper les branches de l'arbre, les plonger dans l'eau pendant trois semaines environ et, à l'aide d'incisions, en extraire le suc. Le meilleur vernis est celui qu'on récolte de la fin de juillet au milieu de septembre. A sa sortie de l'arbre, il est de couleur blanc mat et assez semblable à de la crème ; exposé à l'air et à la lumière, il prend bientôt des teintes brunes et finit par devenir presque entièrement noir. Il est vénéneux à tel point que les ouvriers qui le recueillent enduisent leurs figures et leurs mains de matières grasses pour empêcher le poison de pénétrer à travers les pores de la peau. Il est employé tantôt seul, à l'état naturel, tantôt délayé avec de l'huile ou mêlé à certaines substances telles que le sulfate de fer, le vermillon, le benigara, composé d'oxyde rouge de fer, et quelques poudres qui ont pour effet de le durcir ou de le colorer.

Les laques exécutés avec ces différentes sortes de vernis sont dus à des procédés très nombreux et très variés. Nous nous contenterons de décrire sommairement la fabrication du genre qui demande le plus de soins. On taille délicatement le bois qu'il faut revêtir de laque; les interstices sont bouchés au moyen d'une pâte composée de farine de froment, de sciure et de vernis brut. Sur ce bois est appliquée une couche d'un

1. Nous avons emprunté la plupart de ces détails à l'intéressant travail : *les Laques du Japon*, publié par M. Maéda, le savant commissaire général du Japon à l'Exposition universelle, dans la *Revue scientifique*, n° 50, juin 1878.

enduit formé d'argile calcinée et de vernis brut étendu d'eau, que l'on recouvre d'un certain nombre de couches analogues et qu'on polit avec une pierre à repasser grossière. De nouvelles couches sont ajoutées et polies à leur tour au moyen d'une pierre à repasser plus fine. Alors seulement l'objet est placé dans un coffre en bois dont l'intérieur a été lavé à l'eau, de façon que le laque durcisse dans une atmosphère obscure



INTÉRIEUR D'UN CABINET EN LAQUE D'OR.

(Collection de Mme L. Cahen, d'Anvers.)

et humide; au dire des hommes du métier, cette précaution est absolument nécessaire pour produire le prompt durcissement et la belle apparence de l'objet fabriqué ; enfin la polissure au charbon de bois vient clore la longue liste de ces délicates opérations.

Tel est le fond sur lequel l'ornemaniste exécute soit des marbrures qui sont la décoration la plus simple de ces laques, soit des dessins moins sommaires et d'une variété infinie. Les marbrures s'obtiennent ainsi : le vernis mêlé à diverses matières colorantes, cinabre, orpiment, oxyde rouge de fer, bleu de Prusse, etc., et frappé avec une spatule très

mince, s'attache en partie à cette spatule et produit des dépressions qui sont la base des marbrures; les polissures successives avec le charbon de bois et un mélange d'huile et de pierre à aiguiser pulvérisée donnent à l'œuvre un brillant irréprochable. Les laques ne sont définitivement achevés qu'après la superposition de quinze à dix-huit couches dont chacune a été l'objet d'un travail spécial. Quant aux dessins, ils sont de deux espèces : unis ou en relief. Le dessin uni est produit par toute une série d'opérations : on trace au recto d'une feuille de papier les sujets que l'on veut reproduire sur le laque, on suit au verso de cette feuille les traits des dessins avec un pinceau chargé d'un mélange de vermillon et de vernis chauffé sur un feu doux. Le côté enduit de ce mélange est appliqué sur le laque et le revers du papier est frotté avec une spatule en bambou; puis avec un petit sac en soie rempli de pierre à aiguiser réduite en poudre presque impalpable, on frappe légèrement, pour la faire ressortir, la partie du laque sur laquelle on vient de calquer le dessin que l'on recouvre de poudre d'or, tantôt à l'aide d'un petit tube, tantôt au moyen d'un pinceau fait de poil de cheval ou de cerf; on termine par les polissures accoutumées.

Les dessins en relief se font par un mélange de vernis et d'oxyde rouge de fer semé, avant le durcissement, de poudre fine de charbon; on y ajoute autant de couches de laque et de colcotar qu'il en faut pour produire le relief voulu. Les poudres d'or, d'argent, de bronze sont appliquées sur la couche finale pendant que ce vernis est encore à l'état visqueux, en sorte que ces poudres trempées dans ce vernis frais forment une couche épaisse composée principalement de métal. Le laqueur, tout en n'ayant à sa disposition qu'un nombre très limité de couleurs, arrive à une grande variété de teintes, soit en graduant savamment l'épaisseur des couches, soit en employant des poudres de métaux divers, de tons nuancés, soit en incrustant dans le laque des morceaux de métal précieux, d'ivoire et de nacre purs ou colorés.

Ces procédés de dessin conviennent à la fois au laque noir ou de couleur et à une espèce encore plus précieuse, dite le laque d'or. Celui-ci réclame des soins plus minutieux et un art plus consommé ; on l'obtient en saupoudrant de menus morceaux de feuilles d'or une couche fraîche de vernis; la surface une fois durcie est polie et enduite d'une autre espèce de vernis, préparé à l'aide d'un tamisage soigné et d'un mélange d'une petite quantité de gomme gutte. Distribué en couches légères, ce vernis reste transparent, de façon à laisser apercevoir les paillettes d'or

qu'il recouvre. Pour les qualités inférieures, au lieu de feuilles d'or on emploie des feuilles d'étain.

Les fonds sur lesquels s'exerce l'art du laqueur peuvent être en bois, en carton même, à ce qu'on assure (et ainsi s'expliquerait l'extrême légèreté de certains objets), en ivoire, en écaille, en métal, etc. Souvent, d'ailleurs, les laques noirs ou de couleur sont tellement chargés de poudre et de pointillé d'or, d'incrustations de différents métaux et d'ornements multiples, qu'il est très difficile d'en distinguer le fond [1].

II

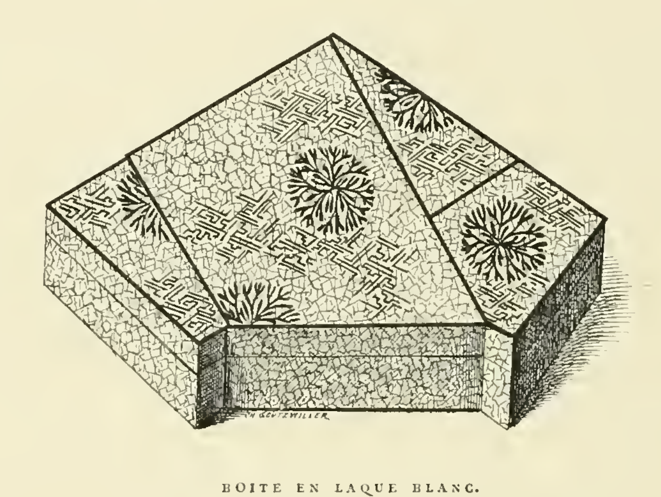
L'histoire de la fabrication des laques est peu connue en Europe; il ne nous est parvenu sur ce sujet intéressant que quelques indications empruntées à un petit nombre d'écrivains japonais. D'après eux, l'art du laqueur remonterait à une assez haute antiquité.

Il est déjà parlé de meubles en laque dans un vieux livre japonais, publié environ cent quatre-vingts ans avant l'ère chrétienne. Dans le temple de Todaiji à Nara, province de Yamato, sont conservées des boîtes en laque, destinées à contenir des livres de prières et faites, *dit-on,* au IIIe siècle après J.-C. Plusieurs écrivains indigènes du IVe et du Ve siècle mentionnent, mais par malheur en termes fort brefs, les laques rouges, les laques d'or; en 480, une femme célèbre par ses travaux littéraires parle d'un nouveau genre de laque incrusté de nacre ; chez aucun de ces auteurs on ne trouve de renseignements, même sommaires, sur les procédés de fabrication. Les guerres civiles qui désolèrent ensuite le Japon paraissent avoir interrompu pendant une assez longue période (664-910) le travail des objets vernissés, qui reprit plus tard un nouvel essor. « Ces objets, dit M. Maéda, fabriqués de 910 à 1650, portent le nom de *Jidai-mono,* et sont fort appréciés par les amateurs. » Il est regrettable que le savant japonais ne nous donne aucun document qui justifie le choix de ces deux dates si précises et si éloignées l'une de l'autre. Sir Rutherford Alcock,

1. Les laques bien fabriqués acquièrent une étonnante solidité; on s'en sert pour les liquides alcooliques et même pour les boissons chaudes sans les détériorer aucunement. Au commencement de 1874, le steamer français le *Nil* coula sur les côtes du Japon, à une profondeur d'environ 25 brasses; on réussit, après dix-huit mois, à retirer du bateau naufragé plus de deux cents caisses, dont quelques-unes contenaient des laques. Malgré un si long séjour au fond de la mer, les laques avaient conservé tout leur éclat, tandis que les autres objets étaient plus ou moins endommagés. (V. *Official Catalogue of the Japanese section.* Philadelphie, 1876.)

longtemps ministre d'Angleterre au Japon, cite encore un artiste du IIIe siècle comme le fondateur d'une école particulière de peinture sur laque[1].

Sans qu'on puisse préciser l'époque où cette industrie atteint son apogée, il est certain que les produits de cet art délicat furent de tout temps fort appréciés par les indigènes. Les boîtes laquées étaient considérées comme de très riches présents. On les plaçait généralement dans la partie la plus retirée de la maison, loin du regard profane des étrangers. Fabriquées dans des établissements subventionnés par les souverains, elles n'en sortaient que pour orner les maisons princières et ne



BOITE EN LAQUE BLANC.

(Collection de Mme L. Cahen, d'Anvers.)

paraissaient jamais sur les marchés publics. Seuls les princes de Kaga et d'Omi avaient le droit de donner des soucoupes ornées de peintures en laque, représentant des grues, des tortues, des bambous, des sapins[2]. Gersaint[3] constate (1747) que les laques étaient plus recherchés aux Indes qu'en Europe ; que les Bataves (malgré leur admission à Nagasaki) n'en voyaient presque jamais au Japon et qu'à peine en recevaient-ils quelques-uns comme marque d'estime de la part des hauts personnages du pays. Les membres de la factorerie de Dezima, au dire de Dubois de

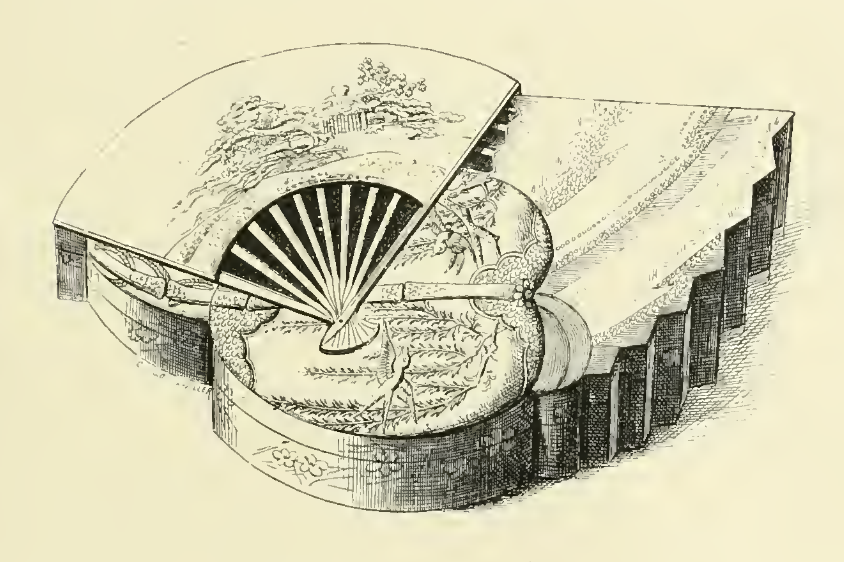
1. V. *Art and Art industries in Japon*, by sir Rutherford Alcock. Londres, 1878.

2. V. Titsingh, *Cérémonies usitées au Japon pour les mariages, funérailles et les principales fêtes de l'année.* 1822, 3 v., t. II, p. 87.

3. *Catalogue Angran de Fonspertuis.*

Jancigny, se voyaient quelquefois offrir par leurs amis japonais des objets en laque, mais seulement de deuxième qualité. En 1664, onze navires venus des Indes orientales en Hollande apportèrent environ 45,000 porcelaines du Japon fort rares et seulement 101 pièces de laque ; onze autres bateaux, partis de Batavia dans la même année, contenaient 16,580 pièces de porcelaine et seulement 12 laques [1].

On voit avec quel soin jaloux les Japonais gardaient pour eux ces merveilles de l'art indigène. Jusqu'à nos jours les laques furent très rarement exportés, et en Europe on les considérait comme chose de haute



BOITE EN LAQUE D'OR.

(Collection de Mme L. Cahen, d'Anvers.)

valeur. Pour suppléer à la rareté des produits originaux, on essaya à diverses époques de les imiter. Ainsi, dans l'inventaire de Molière, il est fait mention d'*un petit cabinet de vernis de la Chine* et de deux pièces imitées, « deux porte-carreaux de bois verni *façon de Chine* ». Plus tard, le fameux Martin l'aîné imite des laques de Chine et du Japon et arrive à une perfection qui est attestée par le *Mercure* contemporain et par Voltaire lui-même ; celui-ci dans son épître *Tu et Vous* parle de

... ces cabinets où Martin
A surpassé l'art de la Chine [2].

1. Thévenot, *Rapport du Directeur de la Compagnie des Indes orientales*, etc., p. 11 et 12.
2. V. l'article *Musée rétrospectif*, de M. Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 78.

Mme de Pompadour, toujours à la recherche des choses élégantes, acheta pour plus de 110,000 livres de vernis japonais [1]. La reine Marie-Antoinette réunit un riche ensemble de laques que l'on admire encore aujourd'hui au Musée du Louvre. Il fallait à la fois le crédit et la fortune d'une favorite ou d'une reine pour atteindre à la possession enviée de ces objets presque introuvables.

Depuis que le port de Nagasaki n'est plus seul ouvert au commerce d'une seule nation, et que le Japon est entré en relations régulières avec l'Europe, on connaît mieux dans l'Occident les chefs-d'œuvre de l'extrême Orient. La dernière révolution qui a renversé le taïkounat a beaucoup contribué à la vulgarisation des œuvres d'art séquestrées dans les maisons princières.

A la faveur des troubles, suivis de nombreuses dépossessions, il s'est vendu une quantité considérable de précieux objets qui ont pris le chemin de l'Europe. Les laques figurent pour une large part dans cette exportation et sont maintenant connus de tous nos amateurs. On les voit apparaître à l'Exposition de Londres en 1862, à celle de Paris en 1867, où ils occupent une place importante, aux Expositions de Vienne et de Philadelphie en 1873 et 1876, et surtout à l'Exposition actuelle, où ils ont obtenu un si vif et si légitime succès.

Il convient ici de faire une distinction entre les laques de fabrication ancienne, exposés pour la plupart dans les galeries rétrospectives du Trocadéro, et les laques modernes répandus à profusion dans la section japonaise du Champ de Mars. On sait que les laques anciens sont considérés comme les plus achevés, et qu'au Japon même ils sont devenus fort rares et par suite fort recherchés. Mais il faut se hâter de dire qu'une sorte de Renaissance dans l'art des laques s'est produite au Japon depuis quelques années et que les magnifiques spécimens de l'industrie contemporaine ne le cèdent en rien aux produits des meilleurs temps. Il y a plus : les modernes abordent des travaux beaucoup plus importants que leurs devanciers et on peut voir au Champ de Mars tel paravent en laque, presque supérieur à tout ce que le Japon avait pu produire jusqu'ici.

1. V. Edmond et Jules de Goncourt, *Madame de Pompadour*. Charpentier, 1878.

III

Les laques exposés au Trocadéro ont été prêtés, les uns par des collectionneurs ou des marchands japonais, les autres par des possesseurs européens ; ils sont de dates très diverses ; bon nombre remonteraient à une haute antiquité s'il fallait en croire les classifications des exposants indigènes. C'est ainsi qu'une petite boîte de forme carrée, en laque noir, est présentée avec cette indication, « faite il y a onze cents ans ». Sur le couvercle une divinité bouddhique en prière apparaît au milieu de nuages qui se répandent jusque sur les côtés. Tout le dessin est doré et porte le caractère d'une époque assez reculée, mais nous ne pouvons croire qu'on puisse le reporter à onze siècles en arrière. Il n'offre pas, à beaucoup près, un cachet d'archaïsme aussi lointain. Cette date tout à fait arbitraire nous ramène d'ailleurs dans la longue période où les guerres civiles désolaient le Japon et avaient entièrement interrompu la fabrication du laque ; il faut, croyons-nous, rajeunir cette boîte de quelques centaines d'années. Nous accorderions plus volontiers un âge respectable à quatre divinités sur panneaux oblongs séparés, juchées sur des piédestaux assez semblables à ceux sur lesquels sont posés les saints et les saintes des écoles de peinture de la Renaissance allemande. Malheureusement ces quatre panneaux ont beaucoup souffert ; les couleurs des robes à ornements d'or ont presque complètement disparu, en ne laissant que de faibles traces de tons verts, roses ou rouges. Il est facile cependant de reconnaître un dessin fin et soigné, des accessoires et des costumes traités, ainsi que les bijoux, avec une rare précision. Les têtes ont l'expression semi-sauvage qu'on trouve souvent dans les œuvres de tout pays dont l'art est encore loin de son apogée. Ces quatre divinités, au dire de l'exposant, n'ont pas moins de huit siècles, et cette vieillesse nous paraît moins surfaite que celle de la boîte précédente. Dans tous ces objets, les couches de vernis sont très minces, sans aucun relief ; on dirait des peintures faites à la détrempe.

Très ancienne encore (six cents ans, selon l'exposant) est une écritoire en bois recouverte en partie de laque rouge : dans un coin, en haut, une inscription de huit lettres en nacre. Les couches de vernis sont nombreuses, le laque épais est d'un beau ton de cire à cacheter. Du même âge (?) une boîte ronde fond or avec branchages et feuilles en nacre.

Citons encore parmi les pièces anciennes deux boîtes rondes en laque rouge sculpté d'un fort relief, d'un dessin très vigoureux, représentant des chrysanthèmes reliés entre eux par des enroulements de tiges ; un coffret à fond noir pointillé d'or et orné de chrysanthèmes d'argent, de fleurs dont les pétales s'épanouissent largement en or, et d'incrustations de paillettes de laques multicolores. Ce coffret révèle déjà un art plus avancé et des procédés plus modernes ; l'exposant lui donne quatre cent cinquante ans ; il nous paraît sensiblement plus jeune. Nous en dirons autant d'une boîte et d'un plateau rouge, imitant le laque de Pékin, qui sont loin d'avoir atteint les quatre cent cinquante ans que le propriétaire leur attribue. En général les exposants japonais ont une tendance marquée à vieillir les beaux produits de leur art, comme si, par une coquetterie ordinaire àtous les peuples, ils voulaient assurer à leur civilisation une plus haute antiquité.

Une tablette d'une vitrine est réservée à des laques dits du XVe et du XVI siècle. Il faut admirer le travail délicat d'un coffret à fond noir, dont le dessus est orné d'un grand éventail doré tout ouvert, sur lequel ressort avec un fin relief un paysage accidenté où des oiseaux se jouent dans les arbres ; quelques rochers sont indiqués par des morceaux de nacre. Le même art, avec plus de raffinement, se retrouve dans une écritoire en belle aventurine, où s'étale un riche bouquet de fleurs et de feuilles ; au milieu un vase renversé, dans le haut un énorme soleil fait d'une seule plaque d'argent. Ces laques et d'autres nous semblent, malgré les indications des exposants, assez postérieurs au XVe et au XVIe siècle ; ils appartiennent, selon nous, au XVIIe, peut-être même au XVIIIe, où l'art des laques atteint sa perfection.

Tous les morceaux de cette dernière époque, et le Trocadéro en réunit un grand nombre, sont également remarquables. Quel charmant fouillis de petites boîtes aux formes diverses, carrées, rectangulaires, ovales, contournées, avec de capricieuses silhouettes d'instruments de musique, de sacs de riz, de faisceaux de bambous, de gourdes, de barils, de poissons, de maisonnettes, de fruits ! L'intérieur n'est pas moins curieux que le dehors ; même dans les plus petits objets, on est étonné de trouver, sous de minces plateaux, d'autres menues boîtes de toutes formes, des tiroirs microscopiques et une foule de riens charmants ; le tout remarquable par la justesse de l'emboîtement et l'exacte adhérence de la tabletterie, si bien que, pour faire sortir les boîtes intérieures, il faut les pousser en passant le doigt dans un trou pratiqué à la partie

inférieure de l'enveloppe. Signalons aux amateurs, parmi les objets de plus grande dimension, le numéro 101 *bis*, une boîte en fond aventuriné à gros grains : un aigle de tons gris, semblables à ceux de l'argent vieilli, nuancés avec tant de délicatesse qu'on croit voir chacune des plumes, étreint de ses griffes d'or une sorte de corbeau au plumage noir ; le lieu de la scène qui forme le premier plan est d'un relief assez accentué et



BOITE DE MÉDECINE EN LAQUE.

(Collection de M. Ph. Burty.)

d'une aventurine plus fine ; quelques plumes de la victime y sont semées çà et là ; les feuilles d'un sapin placé derrière les combattants offrent les tons d'or les plus variés. Toute la gamme du gris au noir et de l'or clair à l'or foncé se rencontre dans ce gracieux objet. Une autre boîte d'aventurine encore plus serrée semble faite de sable d'or. Elle est ornée à droite en haut et à gauche en bas de plaques, groupées par trois, sur lesquelles sont dessinés comme au burin des fleurs, des feuilles et des losanges avec quelques inscriptions. C'est le chef-d'œuvre du genre. Un échantillon rare et original d'incrustations variées est une écritoire dont le dessus

montre un personnage debout à côté de son cheval. L'homme et sa monture sont en ivoire colorié, sauf la figure et les mains du cavalier, qui sont en nacre, ainsi qu'un large éventail que tient une des mains. Au-dessus, une guirlande de feuilles de vigne également en nacre. Le groupe, d'un relief très épais, est vigoureusement dessiné ; l'œuvre semble être de la fin du XVII[e] siècle.

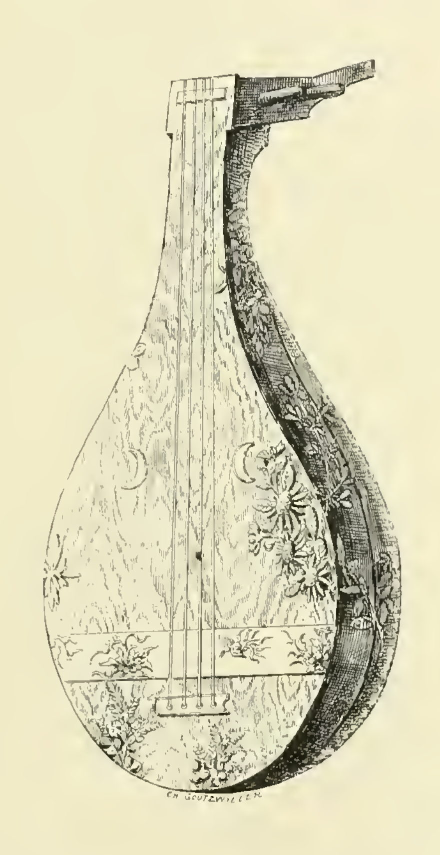
Le plus étonnant morceau de laque d'or est peut-être une boîte oblongue à trois compartiments, dont le premier contient un plateau. Sur le couvercle, un paysage avec une grande cascade ; le dessin paraît ciselé dans le plus pur métal d'or. On oublie qu'on est devant un objet en laque ; l'or, sans aucun alliage, semble avoir fait les frais de cette œuvre exquise ; on croit voir un lingot fondu et transformé en boîte. Cette orfèvrerie sur bois fait partie de l'exposition de M. Minoda Chojiro, qui présente encore, entre autres pièces rares, un remarquable cabinet en laque d'or, de plus récente fabrication, formant étagère, avec petits paysages.

Tous les objets exposés révèlent un art profondément national au point de vue du sentiment, de la forme et des procédés. Même après que les Européens ont pénétré au Japon, après les prédications triomphantes de saint François-Xavier et de ses successeurs, après l'établissement des Hollandais à Nagasaki, l'art japonais conserve toute sa pureté. Sans doute les Portugais d'abord, puis les « Bataves » introduisent au Japon les modèles de l'industrie européenne, et on retrouve inévitablement quelques traces de ces importations dans les productions indigènes ; mais cette influence, d'ailleurs très limitée, de l'Europe est acceptée et non subie. De Siebold parle des emprunts faits par les Japonais aux Européens, en constatant cependant qu'ils se les assimilent et les transforment en leur donnant le caractère national.

De nos jours même, bien que le Japon s'ouvre de plus en plus aux nations de l'Occident, la contagion européenne effleure à peine le tempérament national. Les œuvres contemporaines sont aussi *japonaises* que celles du passé, sauf quelques rares travaux exécutés sur commande pour des amateurs occidentaux.

Le Trocadéro possède un échantillon déjà ancien de ce mélange de motifs européens et de procédés japonais : c'est un très beau paravent, composé de neuf panneaux de plus de 2 mètres de hauteur, envoyé par M. Davis, de Londres. Le dessin est hollandais : il représente un des *gracht* (canal) d'Amsterdam, bordé d'un quai avec maisons et surmonté

au premier plan d'un pont; au fond, une partie de la ville. Des personnages en riches costumes du XVIIe siècle, des barques semées sur le canal donnent à la scène une animation toute particulière; l'architecture est travaillée avec un soin minutieux; tous les détails des façades sont indiqués avec précision. L'artiste japonais, sans modifier aucunement le



BOITE EN FORME DE GUITARE, LAQUE D'OR.

(Collection de M. Ch. Ephrussi.)

caractère hollandais du dessin, a su l'approprier avec un rare bonheur aux procédés nationaux. L'œuvre est en laque champlevé; les épaisseurs du bois indiquent la différence des plans; les eaux, en laque usé, sont d'une transparence vitrée; les terrains, en aventurine, sont chargés de maisons et de groupes d'arbres en laque doré; sur les façades se détachent des pilastres et des colonnes en laque rouge translucide, d'un relief très saillant. Le haut du paravent forme un grand fronton de style rocaille avec fleurs et branchages; le bas est orné de riches motifs dans

le style Bérain. Ce remarquable travail porte en lui-même sa date ; il appartient au XVIIe siècle.

Jetons enfin un rapide coup d'œil sur les vitrines exposées par les amateurs parisiens : remarquons d'abord les curieux objets appartenant à Mme L. Cahen (d'Anvers) : un ravissant cabinet en fond aventurine moucheté, de la fin du XVIIe siècle, que nous reproduisons ici ; toutes les ressources de l'art du laqueur ont été épuisées pour ce bijou de 10 centimètres de haut sur 13 de large ; sur les quatre côtés, de minuscules personnages, des grues et de petites girafes au milieu de paysages accidentés ; la devanture s'enlevant, le dedans se montre partagé dans la hauteur en deux parties d'inégale dimension : ici quatre petits tiroirs, là un godet orné de papillons, doublé d'argent à l'intérieur, sur un plateau semé de fleurs ; le tout soutenu par un tiroir qui occupe toute la largeur du cabinet. — Une boîte en laque blanc, la seule que nous connaissions, d'une surprenante délicatesse, dont l'intérieur est en aventurine ; elle semble faite de morceaux de coquilles d'œufs réunis par des filaments noirs ; sur le dessus, de légères fleurs de lichen en vernis doré à côté de dessins géométriques. Nous donnons ici une reproduction de cette pièce charmante. — Une foule de boîtes étrangement gracieuses de laque d'or, en forme de coqs, de grues dormant, de canards mandarins, de chouettes, de poissons grands et petits, d'œufs, de fruits, où figurent tantôt deux papillons aux ailes déployées, tantôt des gerbes de bambous, tantôt des groupes d'écrans et d'éventails (nous en donnons ici un échantillon), tantôt encore des personnages accroupis. Citons aussi les écritoires et les cabinets du siècle dernier, exposés par M. Bing ; la belle boîte plate en laque rouge décoré de figures peintes au dedans et au dehors ; et la petite boîte en laque burgauté du marquis de Thuisy ; les pharmacies, dont une en ivoire laqué, de M. de la Narde.

Parmi toutes ces collections, celle de M. Ph. Burty mérite sans contredit une mention spéciale. Elle a été formée non par le caprice d'un amateur opulent qui peut satisfaire toutes ses convoitises, mais par le choix d'un critique éclairé cherchant moins les curiosités chères que les chefs-d'œuvre rares. Elle contient les échantillons les plus variés au double point de vue de la matière et du décor : un cabinet en laque d'or avec fond à dessins géométriques, décoré d'un pommier à fleurs d'argent enlacé dans un sapin ; au dedans, quatre petits plateaux dessinés sur toutes les faces, en fine aventurine ; l'objet n'a que six centimètres de haut sur six et demi de profondeur et quatre et demi de large, et, tout

minuscule qu'il est, il paraît à peine petit, tant la délicatesse du travail en rehausse l'importance; une boîte en ivoire sur quatre pieds, ornée de dragons laqués d'or ; un peigne burgauté en laque doré sur fond noir, avec un pêle-mêle de fleurs, feuilles et branchages ; toute une série (une soixantaine) de pharmacies portatives offrant les spécimens les plus divers d'incrustations de nacre ou de métal, de paysages fantastiques et pleins de poésie, d'insectes de toutes espèces, d'ornements typiques; de ce nombre, une boîte en laque noir moucheté d'or, avec des feuilles de narcisse en or rouge et jaune; une autre boîte en laque d'or mat uni avec des sauterelles, des papillons et libellules en nacre colorié ; une troisième, faite de ce laque usé si apprécié par les Japonais mêmes, orné de fleurs et de feuilles ; une quatrième enfin, nous la donnons ici, dont le fond, en or uni, est décoré de fruits en forme de cerises dans des gousses transparentes. Tous ces petits trésors sont le commentaire matériel des belles études consacrées par M. Burty à une forme de l'art qui lui est si chère, au *japonisme*, comme lui-même l'a appelée. A ce riche choix s'ajoutent les laques prêtés par l'auteur même de cette étude, parmi lesquels nous signalons une guitare en laque d'or, dont nous donnons la gravure, et « un petit tabouret en forme de boîte à trois pieds, de fond brun, glacé en or, avec feuillages en or et fruits rouges de relief; à l'intérieur, un petit plateau fond or rembruni, glacé[1] ».

Ces quelques pages suffiront-elles pour donner au lecteur une idée un peu précise d'un art réellement exceptionnel? Les qualités qui se révèlent le plus dans ces objets d'une fabrication si délicate sont l'inépuisable patience de l'artiste, l'amour de la difficulté vaincue, la fécondité capricieuse de ces motifs, l'étonnante diversité des formes, la rare justesse dans l'agencement des parties. Cet art remonte, nous l'admettons volontiers avec les écrivains japonais, à une très haute antiquité, qu'il est cependant difficile ou impossible de déterminer, tant que les documents originaux ne seront pas portés à la connaissance du « japoniste » européen. Si nous osons hasarder une hypothèse sur les divers degrés d'ancienneté des objets exposés au Trocadéro, les laques noirs et rouges à dessins unis et sommaires nous paraissent de beaucoup les plus

1. Nous empruntons cette description à l'inventaire des laques du Louvre ayant appartenu à Marie-Antoinette, parmi lesquels nous avons rencontré une boîte entièrement semblable à la nôtre. Nous publierons très prochainement, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ce curieux inventaire.

avancés en âge; quant aux laques d'or et à tous ceux qui sont ornés de dessins en relief, nous croyons qu'il ne faut pas les attribuer à une époque antérieure au XVIIe siècle. Enfin la période la plus brillante des laques irait de la seconde moitié du XVIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe.

CHARLES EPHRUSSI.



L'EXTRÊME ORIENT

REVUE D'ENSEMBLE DES ARTS ASIATIQUES

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

I



Tels de nos collaborateurs auront traité avec une compétence spéciale de la céramique ou des laques au Japon et dans la Chine; tel autre aura traité de l'art arabe; tel autre, de l'Égypte antique; celui-ci enfin aura examiné particulièrement le Japon; mais il restait une sorte de vide à combler pour que le compte rendu des arts orientaux fût complètement esquissé dans ces volumes.

Ma tâche est donc simplement de boucher les trous, de parler de ce dont les autres n'auront pas parlé, et j'essayerai de me rattacher surtout à la peinture et à la sculpture en général.

Là-dessus, je commence mon rapide voyage en Asie.

Je traverse la salle de l'Égypte moderne, pleine d'objets vulgaires, criards, qui ne méritent aucune mention; je passe dans la salle de l'Égypte ancienne, puis j'arrive à la salle des Califes, nom qui évoque les splendeurs des contes orientaux; mais la plupart des objets exposés ici ne peuvent lutter, pour la beauté, avec les merveilles arabes et persanes

qui débordent dans la grande Salle orientale du premier étage, et la vraie curiosité de la salle des Califes réside surtout dans la collection de disques en verre, les uns servant d'étalons monétaires, les autres gravés d'emblèmes variés, qu'a exposés M. Th. Rogier.

De Mossoul, de Bagdad, de Damas et du Caire, nous sommes ensuite brusquement transportés au Cambodge; mais, comme je relierai plus loin l'art khmer à l'art indou, je passe ici sans rien mentionner.

Dans mon élan, j'avais délaissé une petite salle qui sépare ces deux-là, et qui contient principalement des pièces de cette porcelaine, dite des Indes, que les Européens commandaient en effet à leurs *Compagnies des Indes;* on y voit aussi des peintures japonaises et des miniatures persanes, appartenant à M. Jules Jacquemart. Ses peintures japonaises, analogues à des spécimens que possède le Louvre, contribuent à l'éclaircissement des caractères et des dates de l'art au Japon. Je suis obligé de laisser de côté, dans ma course rapide, les curieux paravents de MM. Davis et de la Narde.

Le Cambodge traversé, j'entre dans une salle consacrée surtout à la céramique chinoise, coréenne ou japonaise, avec quelques vitrines de bronzes, métaux incrustés, petits ivoires, petits laques, émaux cloisonnés, monnaies et albums des plus intéressants. Je mentionnerai, dans cette salle, la tapisserie bouddhique et le dessin chinois représentant Confucius et ses disciples, qui ont appartenu à M. Callery, et qui sont des types fort anciens, puis la peinture de Nirvana ou du repos infini, exposée par M. Sichel.

La salle suivante contient la moisson faite au Japon par M. Guimet, chargé d'une mission relative à l'histoire des religions en Asie, et auteur de ces *Promenades japonaises* qui, lorsqu'en aura paru le second volume, seront un des livres curieux que le Nipon aura inspirés. On voit là les peintures rapides, mais exactes, que M. Régamey, compagnon de voyage de M. Guimet, a exécutées d'après des croquis pris sur place, et qui contribuent à éclaircir notre vue du Japon. De superbes bronzes, envoyés par le comte Camondo et quelques autres personnes, puis des antiquités indoues, complètent le contenu de cette salle, qui est la salle du bronze; elle est, en outre, très intéressante pour l'histoire de la peinture et de l'art en général, et je vais y faire une station.

M. Guimet a rapporté un paravent très précieux, qui permet de fixer des époques dans la facture de l'art japonais. L'*artiste* a représenté un débarquement de Portugais, reçus par les jésuites, alors intronisés



STATUETTE EN BRONZE.

(Collection de M. Ph. Burty.)

dans le pays. Le shiogoun Yeyas, persécuteur des chrétiens, a fait quelque temps après gratter les figures des jésuites.

Ce paravent est incontestablement de la fin du xvie siècle, et il nous éclaire sur certains points du dessin tel qu'on le comprenait alors et tel qu'il avait été sans doute pratiqué antérieurement au Japon.

M. Guimet a exposé six panneaux peints sur or et représentant les trente-six poètes célèbres du Japon, fort utiles aussi pour l'étude de l'art japonais et de fort curieuse exécution.

Si maintenant nous entrons dans la salle spéciale du Japon, qui suit celle de M. Guimet, nous y trouverons des paravents également importants au même point de vue. Sur les feuilles exposées par M. Jacquemart, dans la salle précitée, le caractère du dessin est analogue. Enfin des rouleaux manuscrits ou des albums peints, vraiment précieux, exposés par M. Burty, achèvent de former une série de documents à l'aide desquels il aura été possible de contrôler les renseignements donnés par le catalogue japonais, et qui corroborent ceux-ci.

A bien des traits, à propos desquels je ne puis entrer ici en discussion suivie, il semble qu'il y ait autre chose que du chinois dans les origines de l'art japonais, *qu'il y ait du persan*. Les marchands indiens, malais ou indo-chinois, les Portugais d'Ormuz, de Bouschir et de Macao auraient-ils introduit au Japon des miniatures persanes vers le xvie siècle ou au début du xviie? On n'en sait rien. Mais assurément la façon, par exemple, de figurer les pieds dans les images des trente-six poètes ne se retrouve guère que dans des œuvres de l'art islamite.

Cette série de peintures sur rouleau, album, feuille ou paravent, qui appartiennent à une période qu'on peut placer de 1550 à 1650, confirme parfaitement, disais-je, les renseignements que fournit le catalogue japonais sur la peinture et permet de les compléter. Les voyageurs récents s'accordent à répéter que la belle période, que la période créatrice de l'art japonais se déroule de 1580 à 1630, ou même embrasse tout le xviie siècle. Ils auraient pu ajouter que, depuis 1550 jusqu'à nos jours, le *mouvement et l'évolution* n'ont cessé dans l'art au Japon.

Il est certain que pendant plusieurs siècles, à partir du vi^e, du viie ou du viiie siècle de notre ère, c'est-à-dire à partir du moment où le bouddhisme et les arts de Chine et de Corée se furent répandus dans le pays, des bronzes à type hiératique et des peintures exécutées d'après ces sculptures, ou d'après des peintures primitives chinoises, furent les seules productions de l'art supérieur au Japon.

Ensuite, selon les Japonais, apparut une école qui peignit les seigneurs richement habillés. Vers la fin du xve siècle, les familles Kano et Tosa développèrent l'art inauguré par l'école précédente, et l'on peignit les scènes des légendes et des poèmes, les aventures des jeunes princes, les guerres féodales. Vers 1570, et c'est justement l'époque à peu près d'où il faut dater le paravent portugais de M. Guimet, l'art s'attacha à représenter les mœurs de son époque, élargit son cercle, y introduisit les scènes de la vie publique réelle. C'est l'époque du progrès général, et



VASE EN BRONZE.

(Collection de M. Bing.)

celle où commencent les grandes constructions de temples. L'*expression* dans la figure dessinée ou sculptée suivrait de près cette période. Enfin, vers 1690, l'art se serait ouvert aux scènes de mœurs les plus variées, prises dans tous les rangs de la population, comiques aussi bien que sérieuses, avec des foules nombreuses, etc., achevant de se former tel que nous le connaissons. Au xviiie siècle, il y aurait eu d'abord un retour d'influence chinoise; puis, vers la fin, avec le développement des impressions en couleur se serait produite une altération des types, coïncidant avec l'exagération convulsive du mouvement, que je crois empruntée aux acteurs, car les albums de cette époque sont en grand nombre con-

sacrés à représenter des scènes de théâtre. Au XIXe, enfin, Hokou-Saï et sa suite auraient été un peu entraînés vers l'art européen. A chaque élargissement du cercle a correspondu un progrès dans la science du dessin et dans l'exécution du paysage, dont les Japonais font une école à part, en ce sens que très probablement chez eux, comme en Chine, dans les ateliers de poterie, il y eut des spécialités; tel artiste se chargeant des figures ou de telles figures, tel autre du paysage, tel autre des animaux. Enfin les Japonais considèrent comme une école particulière ceux qui dessinent en noir. Mais il doit y avoir là une confusion, ou la constatation que, comme partout en Asie, le coloriste du Japon altère toujours la finesse et la délicatesse inouïes du dessinateur.

M. Guimet expose, comme étant la copie japonaise, exécutée au XVIIe ou au XVIIIe siecle, d'une peinture chinoise soi-disant du XIe siècle, cinq cadres sous verre représentant seize disciples de Bouddha. Mais je ne puis examiner ici certaines questions qui se rattachent à cette œuvre.

La sculpture a accompagné la marche de la peinture. Aux Bouddhas primitifs sont venus se joindre des héros, des princes, des petits dieux nationaux et familiers, des personnages de légendes, fort gauchement modelés; c'est vers le milieu du XVIIe siècle qu'a été fixée la série des *kamis,* des sept dieux familiers. Il y a là-dedans beaucoup d'emprunts aux Chinois. Les masques, habilement modelés, ne paraissent pas être antérieurs à la fin du XVIIe siècle, ainsi que les jolis petits ivoires, ces spirituels *netzkés,* qui correspondent si bien aux dessins de l'école d'Utagawa. La porcelaine et la faïence, au milieu du XVIIe siècle, modèlent encore avec beaucoup de naïveté et de timidité. Leurs figurines, très habiles, très souples, n'appartiennent guère qu'au XIXe siècle. La sculpture en bois ne semble pas s'être développée avant le XVIIIe siècle.

Au milieu du XVIIe siècle, à s'en rapporter aux objets figurés dans les peintures, on ne faisait encore, au Japon, que des laques à fond noir, avec des dessins dorés au trait et à plat. Les fonds d'or, les aventurines, les reliefs d'or, les figures incrustées, n'auraient donc paru dans les laques que vers la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe, et, ce semble, sous l'inspiration des Chinois.

En Chine, je l'avoue, on y voit beaucoup moins clair.

Une tapisserie que son ancien possesseur, M. Callery, sinologue distingué, attribuait au XVIe siècle, montre un Bouddha qui est la pure copie de la statue indoue traditionnelle; mais ses deux disciples, debout de chaque côté du divin personnage, et la façon dont ils sont placés et



Gazette des Beaux-Arts.

IVOIRE ET CELADONS

A. Quantin imp. Edr



exécutés, font penser aux œuvres chrétiennes de l'Italie du xve siècle.

J'ai cité, en indiquant une autre salle, le dessin des disciples de Confucius, que possédait aussi M. Callery. Il l'attribuait au ixe siècle. Entre autres caractères curieux, les yeux y sont nettement de face dans les têtes de profil, et les bouches ont le sourire antique.

Par parenthèse, M. Jules Jacquemart possède de très fins et très beaux dessins chinois en noir, qu'il n'a malheureusement pas exposés, et parmi lesquels un de ces guerriers à forte et large corpulence, rigoureusement et délicatement dessiné, où se trouve l'origine d'un certain type, relativement moderne, des héros japonais. On peut aussi, tout en attribuant ce dessin au xviie siècle, y voir une imitation de l'art persan du temps de Schah Abbas, alors que l'influence des dessinateurs italiens, portugais ou hollandais, à la fin du xvie siècle, s'y fait nettement sentir et se transmet à l'Inde. La salle Guimet est celle du bronze, disais-je, mais il y a aussi de jolis bronzes dans la salle du Japon et dans la salle Chine et Japon. Nous en retrouverons encore d'anciens et d'intéressants au Champ de Mars, en traversant les expositions spéciales des Chinois et des Japonais. Les Japonais ont tiré beaucoup de bronzes de la Corée et de la Chine, et ils les ont ensuite copiés pendant longtemps. En somme, il existe relativement peu de bronzes japonais, surtout en fait de vases, et l'on risque constamment de confondre des œuvres japonaises avec des œuvres chinoises. Enfin le bronze japonais peut être considéré comme assez moderne, dans son ensemble.



VASE EN BRONZE.
(Collection de M. Ph. Burty.)

Le groupe du général chinois, passant entre les jambes de pêcheurs qui l'ont provoqué, appartenant à M. Guimet; le dieu Cheou-lao au grand front, qui représente la joie, appartenant à M. Camondo; un grand vase à pieds modelés en animaux, appartenant à M. Bing, sont de pure descendance chinoise. Ce n'est qu'au Champ de Mars que nous verrons

les vraies *créations* japonaises dans l'art de bronze, toutes modernes et presque toutes fort laides. Dans les salles voisines, M. Burty a exposé quelques jolies figurines, et M. Bing a envoyé plusieurs charmantes pièces; nous en reproduisons quelques-unes. Les gardes de sabre, en fer ou alliage incrustés, sont, en général, au Japon, des objets plus anciens que les bronzes. La fabrication en était florissante à la fin du XVII[e] siècle; par conséquent, elle remontait à une époque antérieure. M. Burty en possède un choix fort intéressant.

Néanmoins, le XVII[e] siècle ayant été une époque toute particulière d'épanouissement artistique et industriel au Japon, il est peu probable que les gardes de sabre que nous rencontrons soient antérieures à cette époque.

La salle qui suit celle de M. Guimet est spécialement consacrée au Japon et, pour la plus grande partie, occupée par des exposants japonais. MM. Bing, Vial, de la Narde, etc., en complètent les séries. On y voit de nombreux laques d'or, de fines pièces céramiques, dont quelques-unes enfermées dans des sacs, comme les bols d'ancêtres; des gardes de sabre incrustées, mais qui ne remontent certes ni à dix-huit cents ni à seize cents ans, ainsi que le disent les étiquettes fantaisistes de quelques Japonais. Comme toujours, ce sont les Européens qui possèdent les plus belles choses. Chez les Japonais, je citerai des paravents, des étoffes; une vieille couronne découpée, très curieuse; une imitation d'ancien laque sans relief, doré en feuilles plates, représentant des instruments du culte bouddhiste, largement et soigneusement détaillés, et indiquant un style bien différent des laques à reliefs de fleurs, paysages, personnages qu'on a exécutés plus tard; une statuette de guerrier, en porcelaine d'Imari, du XVII[e] siècle, figurant à mon sens parmi les documents les plus intéressants de l'histoire de l'art. Chez les Européens, j'indiquerai, au point de vue de la sculpture, les deux figurines en bois portant une cloche de bronze, appartenant à M. de la Narde, dont on peut voir les analogues aux magasins de nouveautés du Louvre, et le bronze de M. Vial, qu'on dirait une œuvre européenne du XVIII[e] siècle.

Il y aurait eu bien des pièces à citer et des observations à faire dans les salles asiatiques du Trocadéro, mais il faut nous contenter du gros.

En résumé, grande foison de céramique, abondance de laques, assez peu de peintures ou de dessins, une quantité moyenne de bronzes, fort peu de tissus, fort peu de cloisonnés, un certain nombre de jades,

une série assez nombreuse de gardes de sabre, quelques ivoires, quelques marbres et bois, et enfin divers menus objets : telle est la composition de la section chinoise et japonaise au Trocadéro, où l'on regrette de n'avoir pas vu figurer les collections de M. Dutuit, de l'amiral Jaurès, du comte de Fernandina et de M. Cernuschi, mais qui ne laisse pas de montrer un ensemble fort varié et fort important, où, pour la première fois, les chercheurs auront eu des chances de se débrouiller à travers l'art de l'extrême Orient.

II

Nous venons de traverser à grands pas le rez-de-chaussée de l'aile droite du Trocadéro; la salle Orientale, spécialement réservée aux arts islamites ou du moins aux arts persans, arabes, turcs, et où ont trouvé asile aussi quelques antiquités égyptiennes, entre autres les très anciens bronzes de M. Posno, nous attend au premier étage avec une foule de merveilles.

Ce qui me frappe le plus vivement ici, c'est que j'y vois un terrain intermédiaire, les rapports les plus nets avec l'Europe, d'un côté, avec l'extrême Orient, de l'autre. La Perse doit être considérée comme le foyer de l'art islamite, et même de l'art asiatique tout entier. Les Arabes ont commencé par se servir des artisans persans, architectes, potiers, sculpteurs, verriers, peintres, etc., en même temps que des artisans byzantins, qu'ils trouvèrent en Syrie et en Asie Mineure, c'est-à-dire de gens imprégnés de tout ce style mixte où se réunissaient la tradition égyptienne, celles de l'Assyrie, de la Phénicie, de la Phrygie et d'autres pays, traditions revues, altérées, modifiées par les idées de l'art gréco-romain. Les Arabes ont traîné partout ces artisans avec eux, jusqu'en Espagne et en France à l'occident, jusqu'à Delhi et Agra dans l'Inde. La Perse a rayonné sur l'Inde, sur la Chine et le Japon. A son tour, elle a beaucoup reçu de l'Europe. Venise et les croisades créèrent de tels contacts entre les chrétiens, les pays islamites et les contrées de par delà, qu'on peut affirmer qu'Occident et Orient se sont imbibés mutuellement de leurs arts.

En examinant cette salle, nous apercevons des livres éthiopiens, ornés de miniatures de saints chrétiens, des copies byzantines, des peintures italiennes, des sujets de sainteté européens traduits sur des plaques de faïences persanes; les figures gravées des ouvrages métal-

liques semblent empruntées à nos manuscrits; sur des boîtes peintes en Perse au XVIIIe siècle nous apparaissent des Sévigné, des Pompadour, des soldats en tricorne; des cafetières turques, de style rococo, nous rappellent que les Osmanlis se mirent de parti pris à l'école des arts chrétiens, vers la fin du XVIIe siècle et au XVIIIe. En revanche, les armes que nous voyons là, damasquinées, émaillées, gravées, nous les retrouverons à l'exposition indoue du Champ de Mars, en même temps que maint tapis, mainte broderie, car la Perse est inséparable de l'Inde. Plus loin nous reconnaissons dans les poteries persanes les traces d'une union intime avec la Chine et le Japon. Le dragon, le phénix, l'oiseau sur la branche de pêcher, le nœud, la feuille dentelée du nénufar, le cône alvéolé, les treillages, les tortillons en volutes qui signifient les flots ou l'air, les rinceaux, les lions fantastiques, le vase sacré, tous ces emblèmes qui foisonnent dans la poterie chinoise et japonaise, remplissent l'art persan.



IVOIRE.

(Collection de M. Ph. Burty.)

Dans cette salle Orientale se montrent presque tous les avatars de l'art islamite.

Il est reconnu aujourd'hui qu'il faut rejeter de l'histoire artistique l'opinion si longtemps accréditée que l'Islam avait absolument banni toute représentation d'êtres animés. On doit faire deux parts dans les arts islamites : celle de la religion, celle des laïques. Le temple, la mosquée, sauf de rares exceptions dont les traces n'existent plus, a été absolument puritain. Le palais, la demeure privée, au contraire, a accueilli les bronzes gravés, les faïences peintes, les manuscrits enluminés qu'ornent des figures d'animaux et d'hommes. Les lampes

de mosquées montrent parfois des fleurs émaillées, jusqu'à un certain point imitées de la nature. Mais l'art religieux, et en général l'art décora-



GOPIS, FEMME MYTHIQUE.

(Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après une miniature hindoue de sa collection.)

tif appliqué à l'architecture, ont banni la nature de leur domaine, et il faut toujours, si l'on considère la peinture et le métal gravé, tenir

compte que l'Islam n'a pu vaincre ni en Perse, ni en Asie Mineure, ni dans l'Inde, soit des traditions d'industrie, soit des traditions intellectuelles enracinées dans le pays. Les œuvres de l'art industriel et la peinture de livres jouent un petit rôle, si on les compare aux édifices. Seule, la peinture décorative a assez d'importance pour être mise en balance avec le décor architectonique et sculptural; mais celle-là il faut l'aller chercher en Perse, où elle est d'origine païenne, c'est-à-dire sassanide, issue de l'Assyrie et de l'Égypte, et où d'ailleurs elle n'a été florissante qu'avec la réaction des princes Séwéfys contre les sunnites, au xvie siècle; il faut l'aller chercher dans l'Inde, où elle est de tradition bouddhiste par emprunt à la Perse antique.

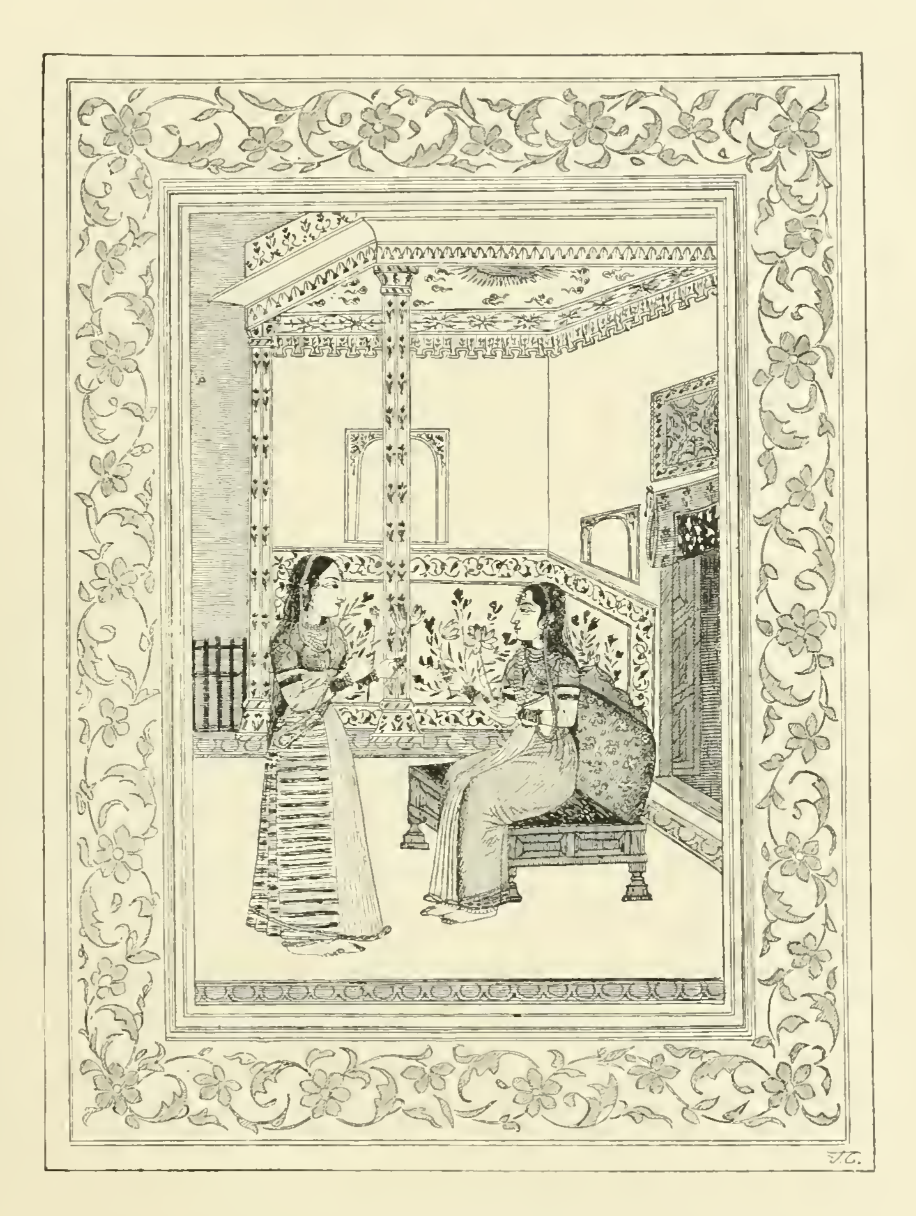
La composition de la salle Orientale est bien équilibrée : métaux, tissus, poteries, verreries, armes, bois travaillés, peintures y abondent et sont bien dans la proportion convenable.

Les tapis sont merveilleux ; ils datent du xve et du xvie siècle, et quelques-uns du xviie. On y aperçoit souvent les symboles adoptés par la Chine et le motif favori des décorateurs hindous, le rinceau ellipsoïde. Mais les tapis ne sont pas de mon ressort.

Parmi les peintures, qu'il faut diviser en persano-arabes et en indo-persanes, — celles-ci moins anciennes que les autres, — M. Jacquemart a exposé, dans la salle du Japon de commande, une miniature persano-arabe de la plus grande délicatesse et d'une extrême naïveté, où les visages, teintés de blanc, sont restés inachevés, et où les tonalités sont remarquablement sobres et légères. Il a de belles miniatures indo-persanes : jeunes princes, femmes, scènes d'amour, dieux dans des chars, pavillons à dais rouges ! Nous donnons les dessins faits par l'artiste lui-même de trois miniatures persanes qui lui appartiennent et qui sont, originaux et reproductions, de la plus rare délicatesse.

Il est regrettable, à ce propos, que M. Jules Jacquemart n'ait pas envoyé là quelques très beaux dessins ou miniatures persans, qui attestent absolument l'influence des Européens au xvie siècle. L'un contient quatre personnages, dont trois sont déjà altérés par la réaction du style ou de la compréhension asiatique, mais dont le quatrième, une figure de femme nue, est du style européen le plus net et le plus *difficile*. Au bas d'un autre, ultérieur et tout à fait revenu au style naïf de l'Asie, on lit un titre italien : *Moglie del re,* « les Femmes du roi ». En laissant de côté de pareils petits monuments, qui n'a été frappé de curieuses analogies entre les portraits indo-persans et nos portraits de l'école française

des Clouet? Dans une miniature du Louvre, ne voit-on point des envoyés en costume Henri II, ou à peu près, à la cour du souverain oriental?



MINIATURE HINDOUE.

Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après un album de sa collection.

Parmi les miniatures de M. Didot, il en est qui se rattachent à ce type européanisé, par exemple le pénitent devant le divin personnage assis, et les figures drapées, à cheveux pendants, figurant une sorte

d'Adoration des mages. Une Chasse aux tigres, un Camp de guerriers en armures sont au nombre des pièces intéressantes exposées par M. Didot, auxquelles il faut joindre ses manuscrits éthiopiens, à figure de saints.

M. Schéfer a de fort belles et curieuses miniatures, lui aussi : un Sacrifice d'Abraham, un Combat de guerriers en armures, d'assez grandes figures de femmes isolées, qui ont un aspect un peu chinois, tout en se rattachant directement au type de la figure en pied que nous donnons d'après M. Jacquemart. M. Schéfer a aussi des dessins en noir se rattachant au type européanisé. Les scènes de cour hindoues, la grande scène dramatique persano-arabe de M. Burty sont encore des pièces fort intéressantes. M. Oliva a exposé de grandes scènes modernes, où la coloration devient plus criarde et le dessin plus lourd.

Nous voyons là d'autres curieux spécimens de la peinture persane : je veux parler des personnages peints sur faïence et d'autres peints sur étoffe.

Des plaques de faïence à figures datent, on le croit, du XIIIe siècle. Le caractère de ces figures est en partie différent de celui des miniatures ; il est d'un art plus mou, plus lâché, moins délicat et pourtant plus libre, et l'on serait tenté d'y trouver l'origine des figures des vases bleus de la Chine. Mais il y a parenté entre un personnage d'une plaque appartenant à M. Antiq et les quatre figures isolées de l'album de M. Schéfer, où je crois apercevoir une allure jusqu'à un certain point chinoise, et entre telle figure de plaque et celles que nous reproduisons d'après M. Jacquemart.

D'après le caractère du dessin de ces dernières, je les croirais postérieures à l'époque de l'influence européenne.

M. Duhousset a exposé une fort curieuse peinture moderne sur étoffe. On y voit le type persan tel qu'il a été fixé définitivement après lesSéwéfys, assez longtemps après que Schah Abbas eut fait exécuter dans les palais royaux ces grandes fresques dont la tradition, devenue plus ou moins barbare, existe encore en Perse. Ce n'est plus le type arabe ou plutôt moyen âge à turban, sans autre caractère déterminé que la naïveté et la délicatesse, ni le type indo-persan, procédant soit des Italiens du XVIe siècle, soit, dirait-on, de l'école française du XVIe siècle ou de l'école flamande du XVe siècle ; c'est le type national avec le costume et la coiffure du pays, un mélange singulier de traits nets, régulièrement géométriques, avec de violentes et dures colorations, dues à l'imitation des



MINIATURE PERSANE,

(Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après une pièce de sa collection.)

teintures et des fards : le noir charbonnant et réunissant les sourcils, cernant et agrandissant les yeux, massant les chevelures bouclées sans y laisser de reflets, le henné enduisant les mains de mitaines orange, et le rouge tachant d'une petite plaque ronde les joues au bord des lèvres. C'est en un mot la modification et l'accentuation, mais alourdie, du type des miniatures que nous reproduisons.

Si maintenant l'on met des peintures japonaises du xvie siècle à côté des miniatures persano-arabes, on est surpris d'y retrouver les mêmes naïvetés de dessin, mais surtout les mêmes colorations, l'emploi du blanc, du jaune et du rose, tour à tour, dans les visages, puis certains feuillages analogues, etc.

La délicatesse, la naïveté, un aspect frêle, fin et virginal, donnent à ces miniatures un véritable charme. Les jeunes princes à cheval ont l'air de jeunes filles ; les docteurs à barbe blanche, les rois à barbe noire, les saints échevelés gardent quelque chose de jeune, d'enfantin ; les attitudes raides ou très simples, les teintes plates, les terrains bien souvent nus, les détails d'ornement minutieux, les plis ou timides ou absents dans les vêtements, tout concourt à ce caractère consciencieux, innocent, plein de grâce juvénile, si remarquable chez tous les primitifs. Cet art se rapproche de celui de la gravure en métal par ses côtés précis, menus, fins.

III

Les principales curiosités de l'Asie ancienne viennent d'être effleurées ; nous avons à jeter maintenant un rapide coup d'œil sur l'Asie moderne, mêlée encore d'un peu d'antique, telle qu'elle a fait ses étalages au Champ de Mars.

La Perse, Tunis, le Maroc se pelotonnent auprès du grand vestibule faisant face à l'École militaire. Ce sont les tapis qui dominent dans leur exposition, tapis dont le dessin est devenu lourd et la coloration s'est faite criarde, bien que les anciennes traditions se maintiennent encore dans plus d'une pièce d'étoffe. On y aperçoit la palme recourbée de Cachemire, qui s'est introduite depuis le xviie siècle dans les tissus persans. Le Maroc montre une assez grande quantité de poteries à dessins verts, rouges et jaunes, auxquelles s'ajoutent une série de vases à décor bleu sur blanc, avec cercles blancs enlacés tranchant sur le tout. C'est à la Chine que sont empruntés ces vases bleus, introduits dans la fabrication barbaresque depuis le siècle dernier tout au plus.

L'antique empire perse, après avoir embrassé sous sa domination toutes les contrées où l'art est né et où il a atteint la perfection, vit ses provinces passer les unes aux Grecs, puis aux Romains et par suite aux Byzantins, et les autres rester entre les mains de dynasties nationales, celles des Arsacides et des Sassanides, jusqu'au moment où l'Islam fit ses conquêtes. Or, la damasquinure, le travail du métal, la fabrication du verre, des poteries, des tapis, la sculpture et la peinture se conservèrent dans toute l'étendue et de l'empire byzantin et du royaume sassanide; l'Asie Mineure, la Syrie, Rhodes, Damas, le Kurdistan, le Kerman, le Khorassan, etc., restèrent les centres d'industries florissantes et analogues. On est donc fort porté à croire que la Perse fut l'institutrice industrielle de l'Inde et de la Chine, celle-ci ayant beaucoup emprunté à l'Inde. La réunion de ces trois pays sous le joug des Mongols, au XIIIe et au XIVe siècle, dut multiplier leurs rapports et étendre les influences de leurs fabriques les unes sur les autres. Il se pourrait donc bien que, contrairement à l'opinion qui attribue une grande antiquité de supériorité industrielle à la Chine, celle-ci ait dû, au contraire, ses bronzes archaïques à la Perse, de même qu'elle lui aurait dû les décors de sa poterie, tant ceux de couleur bleue que ceux à symbolismes variés. Plus tard ses porcelaines, ayant atteint la perfection et s'ornant de figures d'animaux, d'hommes, auront réagi sur la Perse, qui, depuis la fin du XVIe siècle, n'a cessé d'imiter fort souvent les productions chinoises. Le khan Houlagou établit, dit-on, des colonies d'ouvriers chinois en Perse dès le XIIIe siècle ; par contre, Djenghiz-Khan avait emmené des Persans en Chine; enfin on a pu supposer qu'au XVIe siècle, le grand schah Abbas, qui fit venir des artistes européens à sa cour, aurait pu y appeler aussi des artisans chinois. Le fait incontestable est que, d'une part, la poterie chinoise et japonaise, dans son caractère le plus national, est remplie de formes et de décors persans, et que, de l'autre, il existe en Perse beaucoup de pièces imitées ou même copiées des Chinois. Il est à peu près hors de doute que l'Inde a reçu de la Perse ses arts tout entiers, qu'elle les a transmis à la Chine, mais que, depuis la fin du XVIe siècle, elle a été, comme la Perse, inondée de produits chinois.

Dans la salle persane, ce qu'il y a de plus remarquable consiste en quelques cuivres gravés, pleins ou ajourés, avec personnages et animaux se détachant soit au milieu de médaillons, soit directement sur un fond couvert tout entier de rinceaux fins et très menus, où la fleur, ramenée à son squelette, est seulement marquée par le contour, sans nervures ni

saillies, et se mêle parfois à des caractères d'écriture et aux profils de l'arcade à trois lobes. Le dessin de ces personnages semble emprunté à nos miniatures du moyen âge; c'est donc au XIX[e] siècle le même art qu'au XIII[e] siècle, où la figure animée est empruntée à l'Occident, tandis que les formes des vases dérivent de l'antiquité primitive et que l'ornemaniste obéit en même temps aux prescriptions nouvelles de l'Islam.

Les Persans, particulièrement, paraissent avoir toujours été curieux des choses étrangères. Nous avons vu qu'ils ont copié des peintures chrétiennes de Byzance, du moyen âge, d'Italie, qu'ils ont imité des poteries chinoises, accueilli un style flamand, ou peut-être le style des dessins du temps de Henri II, et copié aussi nos boîtes du XVIII[e] siècle. L'Exposition du Champ de Mars contient quelques-unes de ces copies de boîtes dans le genre de celles que M. de Thuisy a envoyées à la salle Orientale. On y voit encore des copies au lavis des gravures hollandaises du XVIII[e] siècle, à moutons et à vaches. Sur d'autres boîtes persanes, récentes, se voit un mélange de la peinture traditionnelle sur étoffes avec la peinture de ces copies, mélange qui aboutit à un faux modelé, à de fausses teintes ombrantes mal mises en place, alourdissant l'aspect de la composition ou des figures; ces peintures concordent beaucoup avec les peintures ombrées et modelées des Chinois, qui datent aussi du XVIII[e] siècle environ, et dont beaucoup de modernes spécimens se trouvent au Champ de Mars.

L'art persan est fort curieux. Dans le métal il est particulièrement fin et islamite, quoiqu'il ait conservé ses figures. Dans les étoffes, c'est-à-dire les tapis tissés ou brodés, et dans les poteries, il semble avoir conservé davantage un caractère national et la tradition antérieure, bien que nombre de plaques de faïence portent le décor en caractères d'écriture chers à l'Islam. Des animaux mythiques, mais surtout des fleurs, les unes exactement prises à la nature, les autres compliquées par une transformation symbolique de leurs organes, ornent les étoffes et la plupart des poteries. Elles jaillissent, s'élancent, retombent, se profilent ou s'étalent, entraînées par des tiges hardies, minces, élégantes. Ce *jet* hardi et élégant, avec une sorte de *déchiquetage,* est le caractère direct du décor floral des Persans. J'accorderais volontiers que l'ornementation de certains tapis de la Perse est ce que, dans l'Orient entier, on a jamais imaginé de plus beau.

A l'exposition de la Perse il n'y a que fort peu de poterie; c'est un art perdu ou qui se perd. La poterie persane, comme la poterie syrienne, a jeté son plus grand éclat au XVI[e] siècle, puis a dégénéré après



MINIATURE PERSANE.

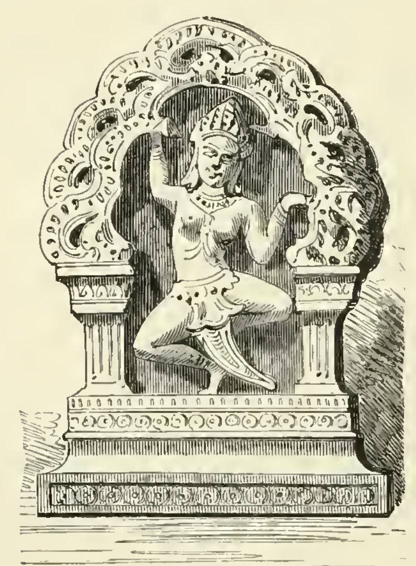
Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après une pièce de sa collection)

Schah Abbas. Pour en voir de beaux spécimens anciens, il faut aller dans les pavillons hindous du vestibule de la façade, où M. Robinson expose, entre autres, des plaques provenant de Meshed, égales aux plus belles œuvres syriennes et rhodiennes, une plaque à figure humaine, qu'on attribue au XIIIe siècle, deux petits vases à dessins bruns sur blanc, qu'on croit de la même époque, et diverses pièces à dessins blancs en relief sur fonds bruns ou gris.

Les boîtes en bois sculpté d'Abadeh et les mosaïques en bois de Shiraz complètent l'exposition persane.

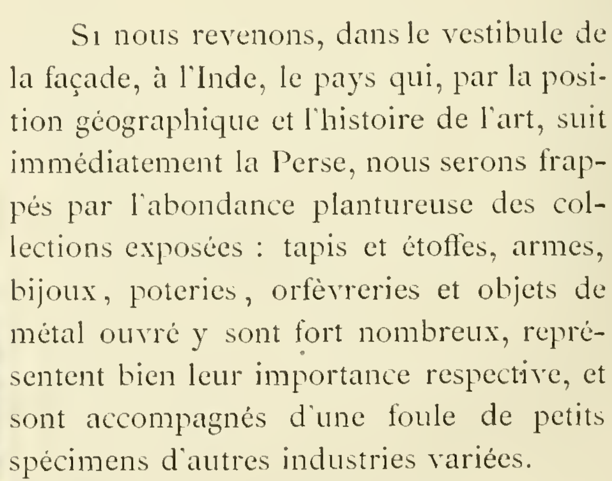
Le XIIIe siècle est la plus lointaine limite assignée à l'exécution des plus anciens objets d'art persans que l'on possède actuellement, sauf à entrevoir que leur origine est plus reculée, à attribuer quelques plaques de faïence au XIIe et peut-être au XIe siècle, et à rappeler que les vases murrhins, dont les Romains raffolaient, étaient peut-être des vases à reflet métallique du Kerman. Mais la plus grande partie des objets d'art qu'on recueille ne remonte pas au delà du XVIe siècle.

IV



LAKHON (DANSEUSE) DANS UNE NICHE.

(Musée Cambodgien.)



Si nous revenons, dans le vestibule de la façade, à l'Inde, le pays qui, par la position géographique et l'histoire de l'art, suit immédiatement la Perse, nous serons frappés par l'abondance plantureuse des collections exposées : tapis et étoffes, armes, bijoux, poteries, orfèvreries et objets de métal ouvré y sont fort nombreux, représentent bien leur importance respective, et sont accompagnés d'une foule de petits spécimens d'autres industries variées.

Donc, nous sommes maintenant en pleine exposition indoue. Nous sommes en 1878 ; les armes et les devises de l'Angleterre, sur les œuvres métalliques de l'Inde, sont associées aux symboles de l'Assyrie, aux animaux mythiques des vases gréco-asiatiques, aux décors phéniciens ou aux entrelacs et aux caractères d'écriture musulmans. Et c'est ce dont le rédacteur du *Manuel de la section des Indes*

britanniques se plaint vivement. Nous laisserons par conséquent de côté la grande vitrine où sont les rouleaux contenant les adresses présentées par les villes au prince de Galles. Nous laisserons de côté les services à thé qu'on a donnés au futur roi d'Angleterre, et le vase que le maharadja de Mysore a offert à la princesse Alexandra, et nous irons aux choses qui respirent le vieil esprit.

Les tissus sont les œuvres les plus importantes de l'Inde. Elle est la mère des étoffes ; la Perse est sa seule rivale, car la Chine et le Japon, étourdissants par leurs soieries, ne fabriquent cependant pas une variété de tissus comparable à celle des deux autres pays. C'est chez M. Robinson qu'on peut voir les plus curieux exemples de tapis, de broderies, de portières de l'Inde et de la Perse. Le pavillon du maharadja de Cachemire et la collection du prince de Galles en contiennent aussi des spécimens fort curieux. Rappelons-nous que « la perse » et « l'indienne » ont été des mots caractéristiques pour exprimer le grand effet produit sur les Européens lorsqu'ils se virent en face des étoffes spéciales à ces deux contrées, qu'il faut réunir à tout moment dans les questions d'art.

Les cachemires, avec leurs palmes à pointe recourbée, leurs colorations foncées, où s'absorbe le chant des notes vives, reposent l'œil et semblent une création de gens travaillant à l'ombre et aimant à reproduire ses effets adoucissants, qui noient les couleurs surexcitées par les éclats du soleil. Mais les plus intéressants de ces tissus sont ceux qui échappent à ce décor de palmes et de lambrequins dont les Cachemiriens déroulent, sans jamais se fatiguer, les lacets et les courbes.

L'art des tissus à Cachemire a deux directions : celle du décor symbolique à la palme recourbée, multipliée entre des lambrequins à dentelures, et celle de la fantaisie, qui étudie la nature et se traduit surtout par des espèces de représentations topographiques. J'abandonne les fleurettes et les petites rosaces. Les pièces à décor animé et naturaliste les plus curieuses sont le châle avec la carte de Shrinuggur, capitale du pays, et le châle brodé de dieux encadrés dans l'arcade trilobée, qui appartiennent au prince de Galles, ainsi que ses indiennes tissées d'or à animaux mythiques de caractère si assyrien, l'étoffe représentant le lac que possède le maharadja, puis les portières en cotonnade, de M. Robinson, représentant l'histoire de Rama et que bordent des processions de radjas accompagnés de soldats armés de fusils et de pistolets, au milieu desquels on reconnaît un Européen, un Portugais, probablement, avec son chapeau de feutre.

De grands tapis du Khorassan, de Mesched, de l'Afghanistan, du Kurdistan, pendent tout autour de la salle. Un des plus précieux est le tapis afghan de M. Robinson, datant de la dernière moitié du XVIe siècle et indiquant l'union du style persan et du style chinois. La fin du XVIe siècle et le XVIIe siècle furent la belle époque de la fabrication des tapis, en Perse et dans l'Inde.

La collection d'armes exposée par la section indienne est, paraît-il, la plus variée de ce genre qu'on ait jamais réunie. Mais plus d'un sabre dans les vitrines de la salle Orientale rivalise avec les armes du Champ de Mars et même les surpasse en beauté. D'ailleurs, les armes indoues ressemblent beaucoup aux armes persanes, et quelques-uns de leurs spécimens gardent encore les formes assyriennes. Ces pièces remplissent plusieurs vitrines du vestibule. Les émaux, les incrustations de toute sorte en or, en ivoire, en pierreries, jouent un grand rôle dans l'ornementation des armes indoues, en général plus large et d'aspect plus européen que celle de tout autre objet.

Comme la Commission anglaise ne nous a point facilité la reproduction des œuvres exposées, une pure et simple description, sans un exemple des œuvres, resterait bien aride. Je me bornerai donc à indiquer *grosso modo* les genres.

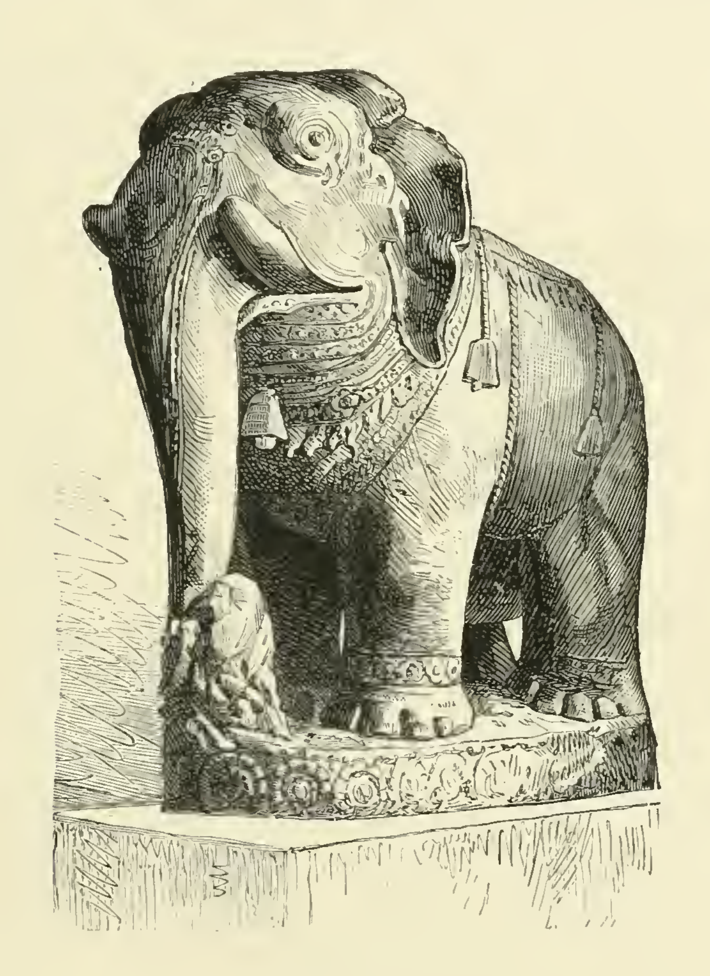
Dans l'œuvre en métal, ce seront de curieuses figurines en cuivre, de Vizagapatam, d'intention caricaturale ; des animaux en argent, rats à longue queue, paons, bœufs, lions, intermédiaires à ceux de Persépolis et à ceux des Chinois, toutes bêtes naïves à formes rondes, sans modelé de détails, et telles qu'on les reproduira, puis les perfectionnera dans la Chine et au Japon ; enfin des gobelets d'or et d'argent en repoussé, de Cutch, où la fabrication en a été développée par les Hollandais au XVIIe siècle.

Remarquons ici que le travail au repoussé, entraînant un modelé et ne pouvant puiser ce modelé que dans la réalité, a été longtemps banni par l'Islam. A peine le rencontrerait-on en Perse, et il n'a reparu qu'en Turquie et dans les États barbaresques à la fin du XVIIe siècle tout au plus.

Les orfèvreries de Cachemire portent le dessin des châles, hérissées d'échancrures, chargées de petites garnitures de poissons en pendeloques. Ces orfèvreries seraient d'un parfait mauvais goût, n'était justement la teinte étonnante, douce, tremblante et fine comme celle d'une lumière vue à travers un vase transparent, que les orfèvres savent donner au mariage de l'or et de l'argent. L'Inde fait en outre des plateaux d'alliage incrustés en argent au dessin des châles.

De goût fort mauvais sont aussi les vases qu'on incruste d'argent à Hyderabad, piteusement européanisés.

De goût fort mauvais encore sont les filigranes de Dacca, de Tonk, de Cachemire, espèces de pièces montées aussi *bourgeoises* que nos boîtes en coquillages. Les filigranes de Bombay sont plus artistiques.



DAMREY (ÉLÉPHANT).

(Musée cambodgien.)

Très jolies, en revanche, paraissent une série de pièces incrustées d'un décor consistant en rinceaux concentriques et ellipsoïdes chargés de petites rosaces ou étoiles toutes grenues, pièces entre lesquelles on distingue deux ravissants flambeaux formés de serpents tressés et se tenant debout.

D'un beau caractère archaïque sont des lotas de Tanjore, bols à panse

sphérique et à col étroit et bas, en laiton incrusté d'argent, où apparaît un des six ou sept décors éternellement répétés dans l'Inde, en ciselure, en incrustation, par le repoussé ou par la gravure : des groupes divins, reposant, combattant ou dansant sous l'arcade trilobée. Fort intéressants sont d'autres lotas incrustés seulement de figures d'animaux et de feuilles ou fleurs, disposés un à un sur les zones que présentent les moulures et les divisions du vase.

Des vases côtelés, rappelant ceux des Étrusques, en un mot toutes les œuvres archaïques, comme les cuivres gravés de Bénarès et ceux de Madura, souvent nus, toujours si fermes, si simples, sont fort remarquables.

C'est de Madura, où les sculptures de peintres célèbres fournissent de beaux modèles anciens, que vient le curieux trône d'argent soutenu par des animaux. Ceux-ci sont à peu de chose près semblables de travail aux animaux des chapiteaux de Persépolis.

Les cuivres gravés de Bénarès à travail moiré, à précieux décor antique d'animaux et de personnages célestes semés et répétés parmi des branchages, se font à si bon marché, que déjà les fabricants de Paris envoient là-bas des modèles de pendules et d'encriers. Ce style de Bénarès est un peu le même que celui des lotas incrustés, mais il est plus chargé d'éléments décoratifs.

Le Musée Campana nous donnerait un grand nombre des modèles de la bijouterie hindoue. Les griffes d'animaux féroces montées en or ou en argent doré jouent de plus un certain rôle dans l'Inde.

Les petits ivoires ont le caractère des ivoires chinois.

Des caparaçons brodés d'or, relevés de bossages, de plaques, de gros boutons coniques, et analogues à ce que les Turcs, les Arabes, les Persans font dans le même genre, remplissent plusieurs vitrines.

Les poteries sont nombreuses; malheureusement presque toutes ont été excutées par des élèves de l'école de Bombay et sont des pastiches réalisés d'après des dessins de style hindou tracés par des Anglais. On peut cependant prendre là une idée, sinon de toute la poterie hindoue, dont manquent les spécimens de type resté vraiment antique, du moins d'une partie de ses décors et de quelques-unes des influences reçues de la Perse.

L'ornementation consiste d'ordinaire en série de rosaces composées de cercles placés les uns autour des autres. L'harmonie robuste des tons vert sur vert, bleu sur bleu, jaune sur jaune ou jaune sur brun, avec

la netteté naïve du floral, en fait le mérite. Nos carrelages du moyen âge jaune sur brun viendaient-ils de là?

L'art hindou, en général, se distingue, par un sentiment de simplicité large et robuste, de l'art menu, couvrant tout, des Islamites, et, par sa naïveté, son goût de symétrie, son floral à la fois non naturel et non géométrique cependant, il se distingue de l'art des Chinois et de celui du du Japon. Il a moins brisé qu'eux avec la tradition primitive. Son autre principal caractère est l'harmonie coloriste, ce goût si sûr de la teinte, ce sens de l'ombre noyant et fondant ce qui est violent dans la couleur. Ses travaux sur métal doivent être assimilés à ses étoffes et à ses poteries. C'est par la *teinte,* surtout, que les mats et les luisants, les moirés, les grenus et les lisses, les ors sur les argents, les cuivres rouges ou olives sur les jaunes, les argents assoupis par les incisions et associés au noir des alliages servant de fond, saisissent l'œil et le charment, car il ne faut chercher en tout cela ni richesse de motifs et de composition, ni structure de feuillages délicatement ou hardiment étudiés sur la nature, ni raffinement subtil d'entrelacs, foisonnement et fouillis de brindilles et de ramicules, ni figures d'êtres animés fines ou puissantes; ce qu'il y a, en un mot, chez les Persans, les Chinois, les Japonais, les Européens. Les Indous sont seulement par excellence les coloristes harmonieux dans tout l'Orient.

J'ai laissé de côté la sculpture propre, parce que je dois la retrouver dans la salle de l'art khmer et dans la salle Guimet au Trocadéro.

Il faut considérer que l'Inde et la Chine *primitives* n'ont rien produit de plus avancé comme art que des vases de bronze, des poteries, des tissus analogues aux œuvres primitives des Phéniciens, des Phrygiens, des Ioniens, des Teucriens, des habitants des îles de l'Archipel, de toutes ces tribus, en un mot, qui, après avoir erré longtemps, vinrent s'entasser et se heurter dans tout le bassin oriental de la Méditerranée, où le contact entre les races les plus diverses, acculées à la mer et au désert depuis la Libye jusqu'à la Grèce, développa une civilisation qui retourna agrandie, haut portée, vers les pays d'où ses éléments variés étaient venus s'agglomérer sur ce terrain privilégié.

L'Inde ne connaissait d'autres monuments que des grottes et des tumuli, et de rudimentaires constructions en bois, jusqu'au mouvement bouddhiste, qui prit son importance vers le IIIe siècle avant J.-C. et fut accompagné d'une expansion de la secte rivale des gymnosophites ou jaïnas. L'architecture lapidaire et la sculpture datent seulement de cette

époque dans l'Inde. L'architecture, d'une part, conserva la tradition des portes et des balustrades en bois; de l'autre, elle emprunta à la Perse des Xerxès et des Darius ses traditions décoratives. Les Grecs de la Bactriane, fort modifiés par l'influence asiatique, ont pu exercer aussi quelque action sur l'Inde.

Mais comme, à l'exception de certaines parties du célèbre tôpe bouddhiste de Sanchi, il n'y a peut-être pas dans l'Inde un monument qui soit antérieur à notre ère, c'est surtout dans l'art persépolitain, l'art arsacide et sassanide, qu'on retrouve les sources de l'architecture ou de la sculpture hindoue, soit bouddhiste, soit jaïna. Il faut bien entendre par art persépolitain un art composite où se réunissent les traditions de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Phénicie, de Grèce et de Rome, le tout en un mélange de décadence, par lui-même analogue plus d'une fois à l'art byzantin, sorti du même humus.

Le bouddhisme, après avoir élevé ses cônes côtelés, ses pagodes à étages, fut déraciné du VII[e] au X[e] siècle, et remplacé à la fois par le brahmanisme vichnouite, par le culte nouveau du dieu Krischna, par la réaction de la religion de Civa et enfin par les jaïnas, qui seuls créèrent une architecture nouvelle, empruntée aussi à la Perse, architecture que l'islamisme vint s'approprier et modifier ensuite, et à côté de laquelle il implanta, en l'y mêlant, l'architecture sassanide des derniers temps, c'est-à-dire le style à grandes arcades et à arcadettes ogivales. Voilà pour le grand ensemble, et j'ajouterai que le pavillon indou placé dans le vestibule du Champ de Mars appartient au style jaïna.

La sculpture indoue emprunta aussi à la Perse achéménide antique et à la Perse sassanide, plus récente, et abonda en figurations dont l'art khmer nous donne un exemple assez développé.

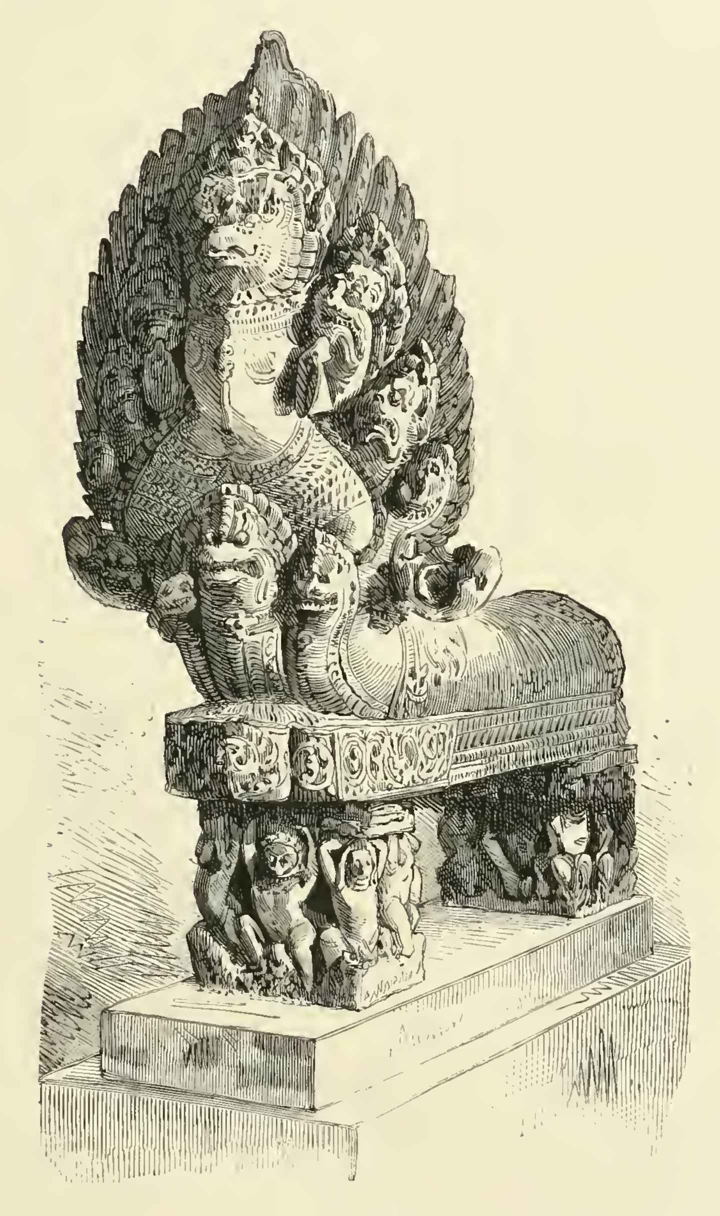
La Perse antique, puis islamite, paraît avoir transmis à l'Inde l'art du métal gravé, ciselé et incrusté, qui en certaines parties du pays s'est modifié sous l'influence européenne, et dont on possède des spécimens attribués au III[e] siècle de notre ère.

Le repoussé, dans l'Inde, a pu provenir de la source antique directement et subir plus tard des changements au contact des Européens.

La fonte des statues et statuettes en bronze paraît ancienne et a dû précéder l'introduction du même art en Chine.

Des fresques ont orné des monuments bouddhistes dès le VIII[e] ou le IX[e] siècle, et peut-être plus tôt encore. Les fresques sont nombreuses dans les palais de l'Inde; mais il est probable qu'elles y sont venues de la Perse

islamite, comme l'art des miniatures, qui ne paraît dater chez les Hindous que du xve siècle (tout au plus pourrait-on risquer d'en reporter l'intro-



EXTRÉMITÉ DE BALUSTRADE AVEC LES NAGAS OU DRAGONS TUTÉLAIRES.

(Musée Cambodgien.)

duction au XIII[e] siècle), qui a été presque toujours exercé par des Persans dans l'Inde, où il a suivi les grandes modifications que l'influence européenne lui a fait subir en Perse à partir du XVI[e] siècle. Toutefois les fres-

ques, en général, et les laques peints ont un caractère particulier, distinct de celui des miniatures, et il faudrait peut-être placer leur source dans la Perse antique. Quelque analogie s'y voit avec les boîtes de momies égyptiennes. On est fort mal renseigné là-dessus.

Les poteries ont subi l'action de la poterie persane. Les meubles en bois sculpté sont dus à l'initiative des Hollandais.

Les Européens ont très souvent joué un rôle dans l'art hindou. Les arabesques du Tadj d'Agra, l'un des plus merveilleux monuments islamites de l'Inde, se sont déroulées sous la main de cet Austin de Bordeaux, orfèvre à la cour du Grand-Mogol, dont a parlé le voyageur Tavernier au XVII[e] siècle.

Voilà ce qu'on sait et ce qu'on peut supposer à propos de l'art indou, à ne prendre que les généralités.

Mais c'est l'art khmer, ai-je dit, qui doit nous montrer l'Inde sous son grand aspect. Le bouddhisme et l'art hindou allèrent successivement à Ceylan, dans l'Indo-Chine et aux îles de la Malaisie. La date de ces œuvres du Cambodge varie sans doute du X[e] siècle de notre ère au XIV[e] pour la plupart; quelques-unes peuvent être plus récentes. Toutefois, avant d'entrer dans la salle qui renferme la belle collection cambodgienne, unique en Europe, formée et rapportée par M. Delaporte, il est bon d'examiner quelques statuettes et bas-reliefs hindous placés dans la salle Guimet. Ce sont des sculptures ramassées, lourdes, grasses, molles, couvertes de détails de vêtements et de joyaux comme en Assyrie, agitées et contournées de mouvement, à grosses têtes, au nez triangulaire à fortes narines. On y remarque les débris d'un char avec une foule de divinités, puis une déesse à tête d'animal, en bronze, et dansant; une autre déesse à plusieurs bras dansant également au milieu d'un nimbe, et une déesse à tresse de cheveux retombante, toute chargée de joyaux, de galons, de plis pareils à des cercles de tonneaux, aux traits arrondis, avec le tibia saillant et coupant comme en beaucoup d'œuvres égyptiennes ; çà et là une statuette fine, souple, moelleuse, de caractère plus récent; des dieux Krischnas jouant de la flûte, la jambe croisée. Les doigts de certaines de ces statuettes sont aigus et griffus comme ceux de bronzes et de dessins japonais ; tous leurs pieds sont étrangement plats. Un Krischna peint, d'exécution sans doute peu ancienne, et tout chargé de bijouterie dorée, est assez curieux aussi : il sent l'influence naturaliste de la Chine et du Japon. Nous y remarquons, comme en Chine et au Japon, l'attention à faire les dieux gras. Cela vient d'Égypte,

où l'embonpoint était le symbole de la prospérité, de la sagesse, du bonheur. Les bouddhas ont introduit, en revanche, dans l'art hindou, chinois et japonais, la maigreur ascétique à côté de l'embonpoint divin et héroïque. Le bouddha pénitent montre ses côtes décharnées, en face des grosses panses des dieux prospères.

C'est bien de l'Égypte et de la Phénicie, à l'époque de la décadence grecque, que viennent ces arts hindous. Les Harpocrates gras, demi-assis, demi-agenouillés, les Astartés à gros ventre, de Rhodes, de Chypre, sont leurs originaux. L'Égypte directement paraît aussi leur avoir servi de guide. Quand nous regardons, en effet, l'art khmer, nous sommes étonnés de ses statues ; l'Assyrie a fait très peu de statues. On n'en a pas retrouvé en Perse. L'Égypte seule a donc prêté les siennes. Il est à remarquer ici que les sculptures hindoues, dans leur molle lourdeur, sont contournées comme les modernes dessins japonais. Les grandes îles malaises ont dû transmettre quelques influences au Japon, qui n'a pas tout tiré exclusivement de la Corée et de la Chine, et où la race semble être un mélange d'Esquimaux, de Tartares, de Malais et de Polynésiens.

Je n'ai pas le temps ici de remarquer tous les caractères égyptiens qu'on retrouve dans l'art khmer, de préciser ses rapports avec les bas-reliefs sassanides, persépolitains, assyriens ; je ne puis que rappeler en courant les pièces importantes.

L'œuvre la plus séduisante de la collection cambodgienne est le haut-relief presque en ronde-bosse des danseuses, du même caractère que les bonnes statues aux yeux baissés, mais ayant ce vif mouvement de danse que les sculpteurs hindous se plaisent beaucoup à représenter. Un beau Brahma à quatre têtes y est fort intéressant par les différences des types : hindou, tartare ou indéterminé. Je signalerai aussi une petite statue d'éléphant et le bas-relief de Bouddha assis sous le parasol, où l'éléphant se trouve près de lui. C'est l'animal national, et l'Inde l'exécute bien, comme l'Égypte a bien fait le bœuf et l'Assyrie bien réussi le cheval. La Chine et le Japon, en revanche, exécutent de façon toute fantastique l'éléphant, qui n'est point de leur sol. Parmi les bas-reliefs à faible saillie, celui de la Mort du roi des singes est le plus remarquable, d'art plus net, de dessin plus sûr que les autres.

Le décor khmer a été souvent comparé à celui de la Renaissance, mais c'est par suite d'un examen peu attentif et parce que ce décor couvre beaucoup les surfaces et emploie très souvent les rinceaux

de feuillages, au centre desquels s'épanouissent de petites figures de divinités.

Ces branchages sont compris et traités de tout autre façon que l'art européen ne les a entendus. Les origines en sont gréco-perses, comme de presque tout ce que nous avons regardé en Asie. Avant tout, c'est avec les ondulations et les dispositions de dessin des tissus que ce décor a le plus d'analogie. La facture du feuillage se rapproche aussi, en certaines parties, des branchages dans les ouvrages métalliques persans et hindous, ou de certains encadrements des poteries chinoises et persanes.

Mais assurément une fois que les Hindous eurent transporté en Chine leurs jeunes bouddhas modestes et séraphiques, leurs danseuses exaltées, leurs dieux combattant, leurs grasses déesses hanchues, on suit, à partir de là, l'art sculptural chinois et de celui-ci on passe aisément au japonais.

IV

Le chapitre de l'exposition chinoise pourrait s'intituler comme un livre anglais connu : *la Chine ouverte*. Les objets exposés ont été apportés des ports ouverts au commerce européen et laissent voir souvent l'intention de les approprier au goût et aux usages de l'Europe, les meubles surtout.

Je crois que nous avons souvent trop rabaissé l'art chinois pour exalter le japonais. Il ne faut pas oublier que celui-là est le père de celui-ci, et qu'en sculpture la Chine égale absolument le Japon. Assurément l'exposition chinoise sent le pays très développé, le grand pays, tandis qu'avec ses finesses artistiques le Japon a encore un peu du sauvage. Le Chinois s'assoit; il a des fauteuils, des tables, un mobilier. Rarement, et si ce n'est en des scènes des temps anciens, les dessins représentent le Chinois accroupi par terre. Rarement, au contraire, les images nous montrent des Japonais, même des grands, assis sur des sièges.

Des laques dorés, des paravents, de nombreux meubles en bois sculpté noir et de couleur, ceux-ci parfois avec figures appliquées, les uns imités de l'Inde, les autres un peu plus indigènes, tous évidemment d'usage et de fabrication récente; beaucoup d'étoffes, surtout de triomphantes soieries; des meubles et cabinets en laque rouge, à sculptures peintes et dorées; une série de poteries anciennes, qui n'est pas très considérable relativement à ce qu'on pouvait attendre et où n'apparaît aucun



PAVILLON CHINOIS DES JARDINS DU TROCADÉRO.

type de la fameuse porcelaine chrysanthémo-pæonienne, dont les seuls Japonais ont exposé quelques spécimens; une très grande quantité de porcelaines modernes; des bronzes en moyenne quantité, presque tous anciens; un bon nombre d'émaux cloisonnés, pour la plupart anciens également; quelques ivoires, quelques bijoux, poupées, albums et écrans : tels sont les envois des Chinois.

En Chine aussi bien que dans l'Inde il faut rabattre de l'antiquité ou de l'origine antique des objets qui sont parvenus aux Européens. On nous montre des monnaies qui remontent, on le prétend, à plus de deux mille ans avant notre ère; mais si nous considérons les vases de bronze, qui sont évidemment les objets d'art les plus anciens de la Chine, et si nous les voyons décorés de la grecque, d'ornements rudimentaires, d'yeux et de mufles d'animaux taillés à plat, décorés d'ailleurs avec beaucoup de sobriété, nous nous demanderons si réellement ces vases sont de douze, quinze cents ans ou plus même, antérieurs à notre ère, ou s'ils ne lui sont pas postérieurs. Il n'y a pas de réelle vieille histoire de la Chine, où tout reste un peu à l'état légendaire, sinon hypothétique. Il semble certain que les animaux et les hommes bien définis n'apparaissent dans le bronze qu'après le développement du bouddhisme indou transporté en Chine. Les cloisonnés ont, par leurs ornements, leurs têtes d'animaux mythiques, un caractère hiératique, ancien également, mais qu'il serait fort risqué d'attribuer aux siècles qui ont précédé l'ère chrétienne; la plupart ont un décor *persan* qui n'est pas antérieur au XIIIe siècle, et lui est sans doute postérieur. La sculpture en pierre, en bronze, y est sans conteste bouddhiste, si ce n'est que les Chinois, subissant respectueusement le joug d'un type fixé à l'étranger pour les bouddhas, exprimèrent leurs propres petits dieux d'une façon nationale, avec d'autant plus de familiarité, de liberté, de réalité, mais à une époque probablement récente, telle que le XVe ou le XVIe siècle.

On ne sait rien sur l'origine de la peinture, sur l'histoire du dessin en Chine. Il n'est guère probable que la peinture, dont les premiers types paraissent avoir été religieux nécessairement, n'ait pas suivi et imité la sculpture, qui est toujours demeurée le grand art et l'art initiateur dans l'Orient, comme elle l'a été dans notre classique foyer de l'antiquité. L'évolution du dessin, amenée en Perse par les Européens à la fin du XVIe siècle, semble s'être répercutée en Chine, et l'on retrouve des traces indo-persanes dans les peintures des paravents de Canton. Les teintes ombrantes et modelantes introduites dans la coloration chinoise, au

xviiie siècle, pourraient bien y avoir été imitées de celles que les Persans imitaient de l'Europe sur leurs boîtes peintes.

La poterie, une certaine poterie du moins, a pu être très ancienne, comme les bronzes; mais la porcelaine et toute la céramique décorées d'un floral plus ou moins compliqué et naturaliste, puis de figures d'animaux et d'hommes, sont relativement récentes, et, quand on croit en posséder des pièces qu'on puisse attribuer au xve siècle de notre ère, on risque de se tromper et de *créer* des choses qui n'existaient peut-être point à cette époque. A Pékin, on admet que les plus anciennes pièces de porcelaine à décor développé datent des dynasties des Tsings et des Mings, des Mings de la fin, ce qui reporte à grand'peine les plus hautes antiquités de ce genre au xvie siècle.

En fait de monuments d'architecture, il est encore connu que la Chine n'en possède plus d'anciens, c'est-à-dire remontant au delà de deux cents ou deux cent cinquante ans, ou si peu, qu'on n'irait peut-être pas jusqu'à quatre si on les comptait. Des colosses grossiers d'hommes et d'animaux en pierre, qu'on eût été tenté de croire très antiques, ne remontent qu'aux xive, xve et même xviie siècles, et plus près de nous encore.

Les Chinois ont envoyé au Champ de Mars beaucoup d'objets de moderne fabrication, et quelques anciens.

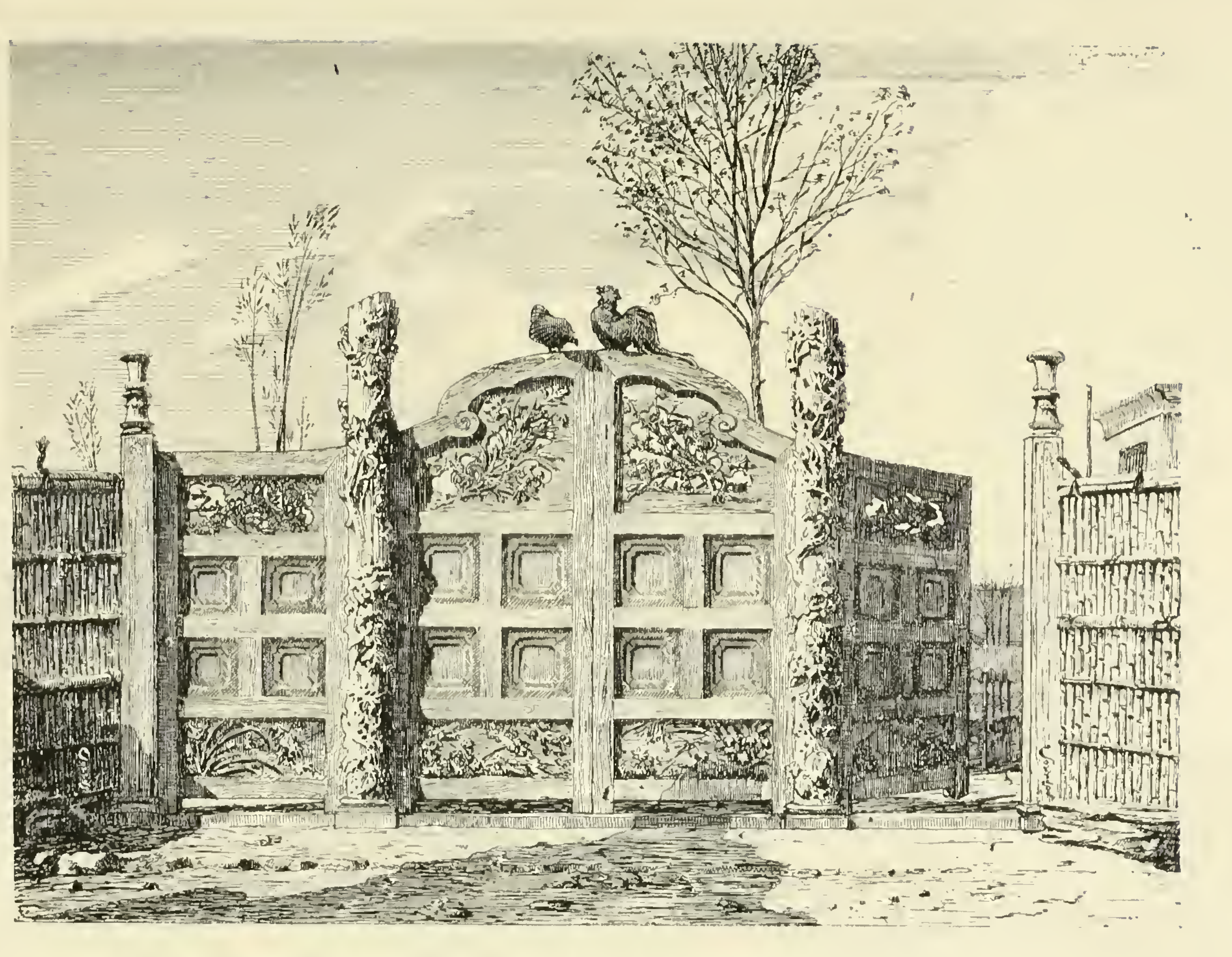
De remarquables paravents de Canton, en partie d'ancien type, frappent les regards et égalent en certains points les bonnes peintures japonaises. La beauté, la variété de la végétation, des arbres, du paysage, des terrains, des fabriques; les groupes et les incidents si divers de la vie publique ou privée qui s'y déroulent et s'y étagent, en suivant, comme le paysage, les lois de la perspective aérienne, sinon linéaire, c'est-à-dire en diminuant avec l'éloignement; le soin du dessin des figures, où l'œil de face en quelques têtes de profil indique la persistance des vieilles traditions; un essai de teintes modelantes, mais légères; des femmes rappelant celles des miniatures indo-persanes : tout rend ces paravents fort intéressants et fait supposer qu'ils sortent d'une école de peinture qui cherche et qui a volontiers accepté des influences étrangères. Ailleurs, tels personnages de parfaite réalité, en terre émaillée, de vif et savant modelé, bien des pièces, en un mot, belles ou curieuses, assez anciennes ou modernes, indiquent une tendance à se rapprocher des Japonais, ou bien prouvent qu'on s'est souvent trop pressé de n'attribuer qu'à ceux-ci la vie, la couleur, la fantaisie et toutes les supériorités du décor.

Dans les bronzes, les Chinois soutiennent très bien la concurrence avec les Japonais, et en général, dans la conception décorative, ils ont mieux le sentiment de ce qui convient à la nature et à la forme de l'objet. Les Japonais hérissent leurs bronzes, y mettent des bouquets de fleurs entiers, les crochets de flots écumeux, mille espèces de pointes, de surcharges. Le bronze chinois est plus tranquille. C'est un vase dont les reliefs ne sont point si agressifs; la plus grande charge qu'on y mette est de l'entourer d'une théorie de personnages en plein relief, appliqués sur la plus forte saillie de la panse; mais le cas est rare, et les figures de plein relief sont réservées d'ordinaire pour le pied et le couvercle. On voit là d'anciennes formes, pleines, robustes, sobrement décorées; j'y ai retrouvé un vase en forme de cygne, pareil à celui de la collection Cernuschi, que M. Albert Jacquemart fit reproduire dans la *Gazette* en 1873. Statuettes de généraux et femmes célèbres, philosophes et dieux montés sur des animaux, grands brûle-parfums, pièces en partie de bronze doré ajouré et en partie d'émail cloisonné, vases variés : tels sont les spécimens de bronzes qu'expose la Chine. Les personnages dénotent une exécution et des styles très divers, depuis le type hiératique indou jusqu'au plus moderne et au plus naturel.

Tout ce qui est sculpture en Chine et au Japon, à mesure qu'on se rapproche de notre époque, bronzes, céramique, bois, surpasse tout le reste en habileté d'exécution, en savoir d'art.

En passant, voici quelques prix de la main d'œuvre en Chine. Selon un Anglais, M. Thomson, qui vient de visiter le pays, un dessinateur de broderie gagne 31 ou 32 francs par mois et sa nourriture, un brodeur en soie gagne de 18 à 22 francs, un sculpteur d'ivoire de premier ordre 60 francs, un orfèvre 40 francs et un peintre 22 ou 23 francs. Au Japon, selon M. de Hübner, un peintre travaille uniquement pour qui le loge, le nourrit et lui donne de 18 à 30 francs par mois.

Je quitte cette exposition, que ses vitrines en kiosques rendent gaie et pittoresque, pour noter, comme importants spécimens vus au pavillon du Trocadéro, un store ou une tenture dessinée en noir, représentant un philosophe en grand chapeau rond, un jeune bonze et une sorte de jardinier, dont le dessin est superbe de largeur, de correction, de calme, et qui surpasse à mon avis les meilleurs dessins japonais (peut-être vient-il de Corée), puis de petits ivoires gravés en noir, de dessin fin et juste, et presque européen, différent du style trapu et lourdaud que nous rencontrons dans presque tout l'art chinois.



PORTE EN BOIS SCULPTÉ DE LA FERME JAPONAISE. (Jardin du Trocadéro.)

Dans l'exposition japonaise, la céramique domine; les bronzes proprement dits sont peu nombreux; les alliages à incrustations les surpassent en quantité; les étoffes ne sont point surabondantes; à peine voit-on quelques laques rouges, mais les laques noirs et dorés s'y montrent en assez forte proportion; les panneaux de bois nu ou laqué, les petites armoires, sculptés, incrustés avec applications de céramique, forment une série importante; quelques cuirs teints, des albums, des paravents peints et divers brimborions complètent cet ensemble, où se détachent, mais en petit nombre, des cloisonnés, depuis la plus petite jusqu'à la plus grande taille.

Je compléterai ici les quelques renseignements que j'ai donnés sur l'histoire de l'art au Japon.

Presque toute la poterie japonaise, celle du moins qui est restée dans les usages du pays, est de date récente. Les Japonais prétendent naïvement avoir inventé le *tour* au VIIIe siècle; c'est assez dire qu'ils le doivent à la Chine, mais sans savoir au juste à quelle époque.

La poterie de Satsuma ne remonte qu'au XVIIe siècle; le Japon n'a connu la porcelaine qu'à la fin du XVIe siècle, et n'employa guère les couleurs variées, l'or et l'argent, dans la décoration de la céramique, que vers le milieu du XVIIe siècle, de sorte que lorsque les Portugais et les Hollandais arrivèrent dans ce pays, on peut dire que ces poteries débutaient. Enfin des porcelaines ou des faïences aujourd'hui célèbres des diverses provinces du Japon, les unes datent à peu près toutes de ce même temps et les autres sont très récentes. Les grès sont modernes également.

L'art du bronze ne doit remonter tout au plus qu'au Xe siècle, les mines de cuivre n'ayant été découvertes dans le pays que vers le VIIIe siècle, et la Corée, qui est un foyer abondant de productions métalliques, ayant longtemps envoyé ses bronzes au Japon.

Une petite collection de figurines en bronze ancien représentant des héros légendaires, et gardant les caractères de l'exécution chinoise et hindoue, peut ici nous reporter vers le milieu du XVIIe siècle, et peut-être moins loin, car on y voit ces arbres et ces plantes exécutés tout entiers qui sont devenus le grand thème de la fabrication moderne. Celle-ci a produit une œuvre très remarquable, un trépied avec de grands paons posés sur des troncs d'arbres.

L'exposition nous montre une catégorie d'art qui contient beaucoup de spécimens, et qui, les dessins fins mis à part, est peut-être ce qui a le plus grand caractère dans toute l'œuvre japonaise moderne. Elle

embrasse le bois nu, verni ou laqué, et le métal, puis s'étend aux paravents, aux meubles, aux écrans montés sur pied, et, pour la généraliser, je l'appellerai l'art de décorer le panneau en le dessinant, en le sculptant, en l'incrustant de métal ou d'applications céramiques et d'ivoires.

Il règne dans ces œuvres, plus encore que dans la peinture des tableaux et de la céramique, et que dans la broderie, une puissance d'allures, un jet de mouvements qui font penser à l'Italie du XVI[e] siècle, et il semble qu'une imagination frappée par des apparitions étranges, effrayantes même, préside à leur conception. On peut y reconnaître aussi combien les Japonais ont le sens des animaux, avec quelle énergie et quel accent vrai ils rendent l'oiseau, le singe, le rat, le poisson, le bœuf, le cerf, etc.

Il ne me reste plus qu'à résumer l'état de l'art en Chine et au Japon, pour ajouter à cette exposition de l'Orient son corollaire final et indispensable.

Non seulement mêler les personnages à la nature selon les proportions réciproques, mais les dessiner dans toutes les attitudes, les exécuter de face, entièrement, de trois quarts, en un mot les réaliser complets ; étager les terrains, exécuter dans leur caractère les arbres, les plantes, les fabriques, tenir parfaitement compte de la perspective aérienne sinon linéaire, s'approcher tout près de l'art européen, auquel il demande chaque jour ses secrets les plus compliqués, comme raccourcir un membre, ombrer, représenter une plante sous toutes ses faces, tous ses aspects, respecter ou chercher à respecter l'anatomie générale, humaine et animale, etc., etc. : voilà ce que savent faire les Chinois et mieux encore les Japonais, et ce qui leur permet depuis longtemps de représenter avec une variété très satisfaisante les groupes, les foules, tel sujets qu'ils veulent de la vie générale ou de l'histoire, sujet observé ou fantaisiste. Les miniaturistes indous et persans ne sont entrés dans la même voie que d'une manière guindée, pénible, et restent encore dans les limbes de la naïveté ou de la barbarie primitives.

La Chine et le Japon sont arrivés à l'expression des visages. Il semble qu'ils aient d'abord cherché à rendre le rire, en sculpture, ainsi que l'air menaçant du guerrier, aux sourcils froncés, à l'œil enfoncé et dilaté. Les Japonais, en ceci, l'emportent sur leurs voisins. Nous n'oublierons pas, en passant, que les Hindous ont au moins connu l'expression de la méditation, ou plutôt qu'ils ont emprunté à la mort, au som-

meil, l'idée et l'expression du repos, avec leurs Bouddhas aux yeux baissés ; et que récemment ils sont parvenus à prêter quelque allure européenne ou chinoise à de petites figurines.

A leurs masques, issus de l'Inde, les Japonais donnent des accents de physionomie très divers, et, sur leurs albums, ils savent rendre des expressions comiques d'étonnement, de raillerie, de dépit, assez variées.

Par le maniement aisé des mouvements et des attitudes de personnages, Chinois et Japonais ont pu nous dessiner des scènes animées et fidèles de famille, d'administration, de voyage, de travail, de combat, de religion, de fêtes, où nous retrouvons le sentiment et l'aspect de la vie.

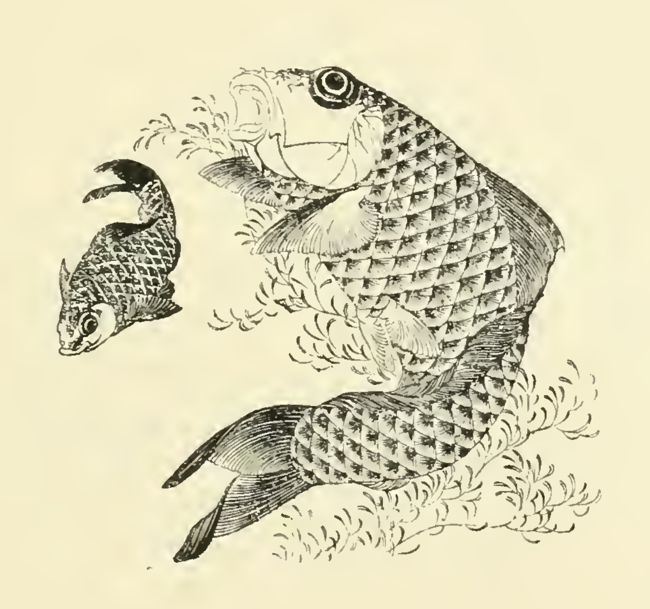
Nous pouvons constater dans l'art chinois un caractère sage, calme, bonhomme, bourgeois, un peu lourdaud, le goût prononcé de la famille, le plaisir à figurer les mères et les enfants, et dans l'art japonais un sentiment d'enflure, un jet de choses et de gens surgissant comme des apparitions, s'élançant soudain devant des yeux surpris qui voient agrandi, de près et *emporté,* enfin une double tendance héroïque d'un côté, satirique de l'autre. Partout ailleurs, en Orient, si nous ne voulons pas exagérer jusqu'au paradoxe l'amour pour le naïf, nous ne trouvons, sous une candeur parfois délicate, que raideur ou pesante gaucherie, avec l'ignorance du dessin et l'absence de l'expression.

A côté de ces habiletés du Japon et de la Chine, nous voyons que le dessinateur n'y sait pas ou sait à peine modeler, qu'il observe d'une façon hâtive, si on le compare à l'Européen, qu'il n'entend réellement pas l'anatomie, ni le clair-obscur, ni la perspective linéaire ; que *chacun des éléments de son dessin est toujours le même* dans les trois ou quatre seules catégories de facture qu'il emploie ; qu'il mêle les ignorances de traditions antérieures avec les adresses de progrès nouveaux, sans pouvoir étendre à la fois ces progrès à l'ensemble de son œuvre ; que la marque de l'artiste individuel, distinct de son voisin, n'y existe pas ou ne s'y voit pas tranchée ; qu'on y travaille de routine, et qu'on associe les vieux procédés et les types anciens à un naturalisme en quête de modifications.

Enfin nous voyons encore que c'est au modeleur, au sculpteur qu'il faut demander les réalisations les plus sûres, les plus complètes, du personnage, de l'animal ou de la plante. Cet art nous montre un état et une marche mixtes que l'art occidental ne nous a pas offerts. De sorte que nous pourrions établir trois grandes façons artistiques de par l'an-

cien continent : l'art des Blancs, le nôtre, celui qui atteint le dernier degré de la science ; l'art des Bruns, celui de l'Inde, de la Perse, de l'Islam, et nous l'appelons art des Bruns, parce qu'il semble qu'on peut y reconnaître sinon une action prépondérante, du moins une sérieuse trace d'influence de toutes ces races noires ou brunes primitives, dravidiennes, kouschites, chamites, dont les représentants sont encore nombreux dans l'Inde, dans l'Asie centrale et en Afrique ; enfin l'art des Jaunes, juste à mi-chemin entre la science des premiers et la naïveté ou la barbarie des autres.

DURANTY.



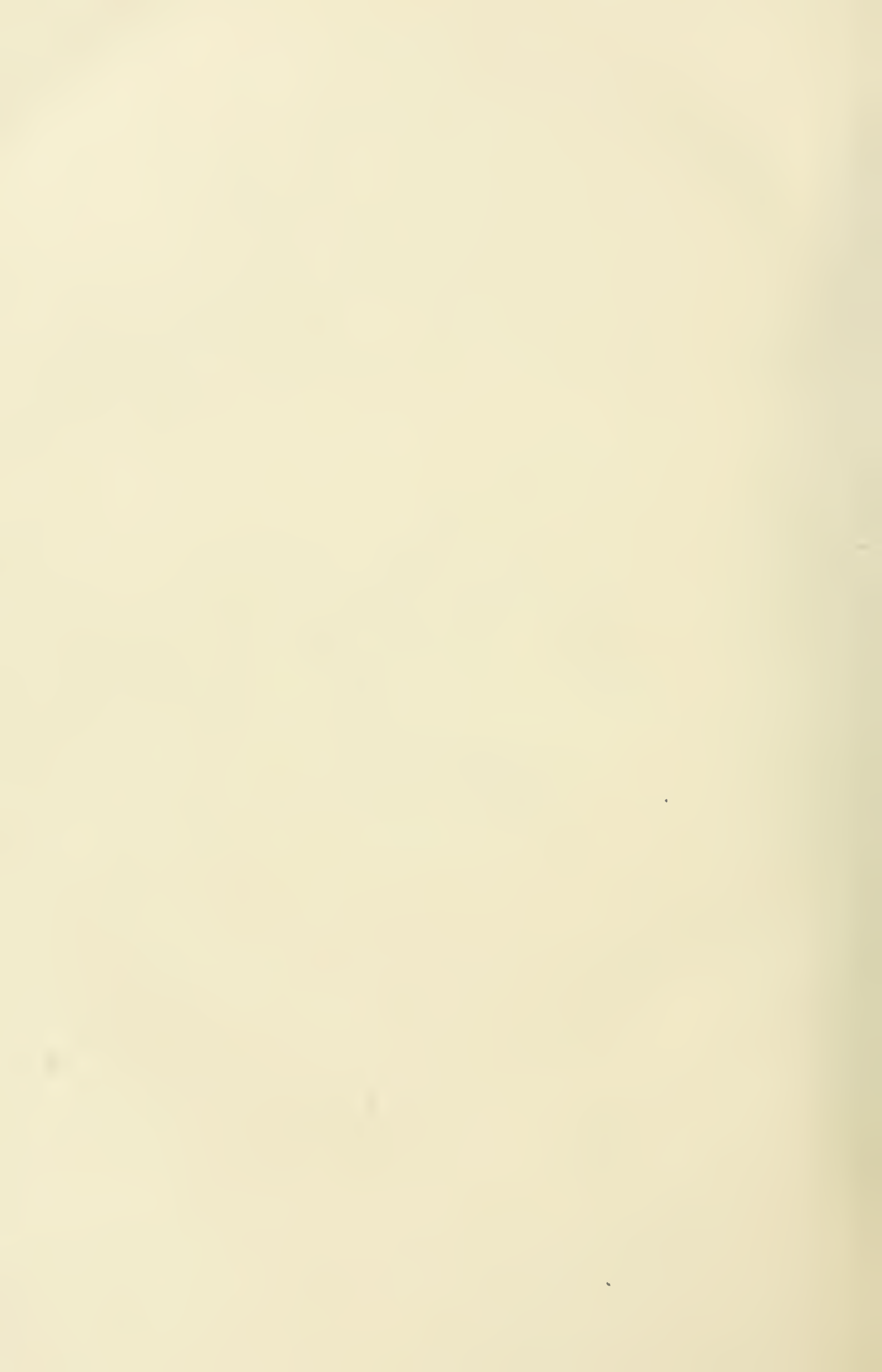


TABLE DES GRAVURES

GRAVURES HORS TEXTE

GRAVURES DANS LE TEXTE

Ces gravures ont été exécutées par MM. Bœtzel, Hotelin, Chapon, Vallette, Midderigh, Jonnard, Yves-Barret et Gillot, d'après les dessins de MM. J. Jacquemart, F. Gaillard, A. Gilbert, P. Laurent, Goutzwiller, D. Maillart, Toussaint, Félix Buhot, Reiber, P. Le Rat, de Mare, Ch. Durand, Kreutzberger, C. Gilbert, Saint-Elme Gautier, Morand et Garnier.

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL

AU TROCADERO : CAUSERIE

L'EGYPTE ANTIQUE

L'ART GREC AU TROCADERO

L'ART ROMAIN ET SES DEGENERESCENCES

LA SCULPTURE A L'EXPOSITION RETROSPECTIVE

LES ARMURES ET LES ARMES ANCIENNES

LA GALERIE ORIENTALE DU TROCADERO

LES MEDAILLES, LES MÉDAILLONS ET LES PLAQUETTES
DE LA RENAISSANCE

LES PORTRAITS HISTORIQUES

L'ANCIEN ART MEXICAIN

UNE ANCIENNE BRODERIE ESPAGNOLE

LES FAIENCES FRANÇAISES ET LES PORCELAINES

LA CERAMIQUE DE L'EXTRÊME ORIENT

LES LAQUES JAPONAIS

REVUE D'ENSEMBLE DES ARTS ASIATIQUES

TABLE DES MATIÈRES


A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 7 à Paris













